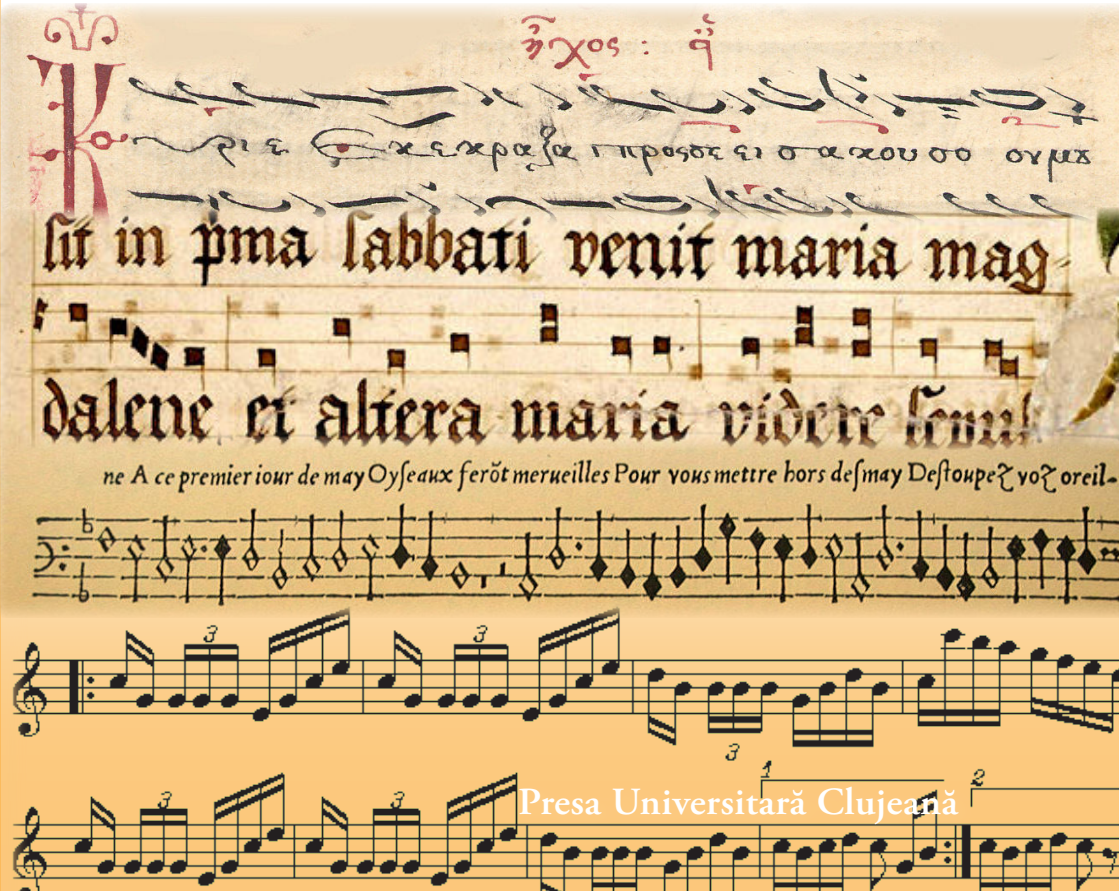
Muzica în spaţiul liturgic
Interferenţe culturale

Editori
Alexandru Ioniţă şi Teresa Leonhard

lit in pma sabbati venit maria mag
dalene et altera maria videre sepul
ne A ce premier iour de may Oyseaux ferõt merueilles Pour vous mettre hors desmay Destoupez voz oreil-

Presa Universitară Clujeană

STUDIA OECUMENICA 12

STUDIA OECUMENICA

Colecţie editată de

Centrul de Cercetare Ecumenică Sibiu
Universitatea „Lucian Blaga" Sibiu

Editor:

Prof. Dr. Aurel Pavel

Consiliul ştiinţific:

ÎPS Prof. Dr. Laurenţiu Streza, Arhiepiscopul Sibiului şi Mitropolitul Ardealului
ES Prof. Dr. Dr. h.c. Christoph Klein, Episcop em. al Bisericii Evanghelice C.A. din România
Prof. Dr. Stefan Tobler, Universitatea „Lucian Blaga" Sibiu
Prof. Dr. Ioan-Vasile Leb, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca
Prof. Dr. Daniel Benga, Ludwig-Maximilians Universität München
Prof. Dr. Dr. h.c. Martin Tamcke, Georg-August-Universität Göttingen
Prof. em. Dr. Dr. h.c. Viorel Ioniţă, Universitatea din Bucureşti
Prof. Dr. Piero Coda, Istituto Universitario Sophia, Loppiano (Firenze)

ISBN 978-606-37-0647-9

STUDIA OECUMENICA 12

MUZICA ÎN SPAȚIUL LITURGIC

INTERFERENȚE CULTURALE

Volum editat de
Alexandru Ioniță și Teresa Leonhard

Presa Universitară Clujeană
2019

Redactor: Otniel Vereș
Tehnoredactor: Sebastian Mateiescu
Concept copertă: Lucian Niculescu

Cuprins

Prefață 7

Muzica – limbaj al transcendentului

Jordi-Agustí Piqué i Collado
Clipa inefabilă: universul sacramental al muzicii, de la formă estetică la eveniment empatetic 13

Teresa Leonhard
Leiturgía – loc pentru musiké. Pledoarie pentru o perspectivă asupra muzicii bisericeşti ca eveniment heteromodal 28

Livia Teodorescu-Ciocănea & Joel Crotty
O examinare spectrală a arhetipului cântării bizantine 52

Andrew Mellas
Kratimata sau Teriremuri: experiența afectivă a cântării liturgice fără cuvinte 81

Daria Morozova
Melosul Bisericii nedivizate. Note asupra cercetărilor interconfesionale de muzică veche 105

George Diaconu
Una dintre primele cântări în tradiția liturgică a Bisericii Creștine Răsăritene și Apusene: Doxologia Mare – Gloria in excelsis Deo 122

Alexandru-Marius Crișan
Reforma prin apelul la Tradiție. Un studiu asupra muzicii comunității din Taizé 151

Muzica intreferențelor culturale

Aurel Muraru
Muzica corală religioasă din nordul Bucovinei la intersecția a două culturi muzicale 171

Dan Alexandru Streza
Învierea Domnului reflectată în două capodopere muzicale: Oratoriul Mesia de Haendel și Oratoriul bizantin de Paști al lui Paul Constantinescu 183

Ursula Philippi
La răscrucea dintre Est și Vest. Muzica bisericească evanghelică din Transilvania 204

Gerhild Rudolf
Traducerea în limba română a cântărilor bisericești germane, între poezie și pragmatism. Cartea bilingvă de cântări a Bisericii Evanghelice C.A. din România din 2007 214

Rudolf Pacik
Muzica drept propovăduire – de unde provine această idee? 234

Costin Moisil
Probleme de identitate în muzica bisericească ortodoxă din Transilvania 244

Mirel Bănică
Muzică, ritual şi comunitate în cadrul pelerinajelor ortodoxe din România 267

Prefaţă

De obicei, un experiment este un proces urmat de un rezultat. Noi însă am urmat traseul în sens invers în cazul acestui volum, pe care îl oferim spre lectură ca pe un experiment de *cross-over*. Miezul volumului îl constituie câteva texte publicate în numărul despre muzica bisericească în context ecumenic al *Review of Ecumenical Studies* (2015), pe care am dorit să le facem accesibile în limba română. Ideea inițială a fost aceea de a publica un volum despre muzica bisericească din Transilvania, o regiune cu diversitate confesională și etnică. Dar, după primirea tuturor textelor, a început procesul neașteptat, acel experiment, care își are originea tocmai în diversitatea aparent bulversantă a contribuțiilor, o diversitate mai mare decât am fi putut-o preconiza noi, editorii. Cu alte cuvinte, ni s-a dezvăluit că eterogenitatea din conținutul volumului oglindește de fapt fenomenul *ecumenic* în înțelesul lui de „unitate în diversitate", pentru că termenul grecesc *oikouméne* include sensul de diversitate, precum și termenul de *musiké* reprezintă o multitudine de acte performative.

Faptul că nu există un singur fel de muzică, nici o singură muzică bisericească, așa cum nu există nici doar o singură confesiune sau religie este o realitate. Abia de puțin timp, în istoria creștinismului și a culturii în general, s-a realizat importanța diferențelor culturale în cristalizarea tradițiilor confesionale și chiar religioase. Așadar, volumul de față este o întâlnire interculturală dintre autori, lumi și tradiții creștine diferite, inițiată prin colaborarea editorilor. Întâlnirea aceasta se datorează legăturilor posibile și deja existente între Est și Vest, între artă și teologie, între abordările practice și cele teoretice. Autorii vin din culturi și zone geografice diferite ale României, din Austria, Spania, Ucraina și Australia, precum și

din biserici și domenii diverse: teologie, muzică, Performance Art. Astfel, aspectele filozofice se întâlnesc cu cele teologice, artistice și performative. Unii autori se ocupă cu interspațiul dintre om și transcendență, dintre pământ și cer, creat prin muzică, în timp ce alții se concentrează pe fenomenul muzical în spațiile și epocile credinței, de exemplu pe culturi etnice și comunități specifice, cu aspectele lor geografice ori performative.

Acesta nu este un volum de *muzicologie* în sensul strict, nici unul exclusiv *teologic*, sau *practic*. El este, dimpotrivă, o reflexie *teologic-filozofic-estetică* asupra unui fenomen uman și asupra dimensiunilor lui. Pentru autorii acestui volum, muzica face audibil inefabilul pentru că depășește limitele, pentru că atinge ființa umană în totalitatea ei: corporalitate, psihic, intelect. Chiar mai mult, s-ar putea spune că transcendentul este intrinsec muzicii. Ea transportă ceva dincolo de simțuri, este o experiență absolut *străină*, cum ar spune filozoful german Bernhard Waldenfels.

Cu această perspectivă filozofică se deschide volumul nostru și prima lui secțiune, dedicată fenomenului muzicii și capacității ei de a face transcendentul perceptibil pentru om. Prof. Jordi-Agustí Piqué i Collado, călugăr benedictin al Mănăstirii Monserat și decan al Institutului Pontifical Liturgic Sant' Anselmo din Roma, vorbește despre funcția mistagogică a muzicii în „Universul sacramental al muzicii, de la formă estetică la eveniment empatetic". Textul semnat de Dr. Teresa Leonhard este complementar celui dintâi. Artistă și cercetătoare din Austria, dar stabilită în Sibiu, ea explică *leiturgía* ca pe un loc estetic, în care muzica bisericii dezvăluie caracterul profund uman al muzicii – *musiké*, în care corpul și mișcarea joacă, sau ar trebui să joace, un rol fundamental.

Următoarele două texte oferă perspective total noi asupra muzicii bisericești de tradiție bizantină. Pe de o parte, Prof. Livia Teodorescu-Ciocănea și Dr. Joel Crotty ne propun „O examinare spectrală a arhetipului cântării bizantine", întreprindere curajoasă și inovativă, al cărei rezultat este observația că *fuziunea sonoră* și *ascultarea holistică* sunt principalele aspecte psihoacustice ale cântării bizantine, care conferă acesteia etosul prin care se distinge de

celelate tradiții de muzică bisericească. Pe de altă parte, Dr. Andrew Mellas privește fenomenul muzicii bizantine din perspectiva studiului emoțiilor. El subliniază necesitatea și importanța compozițiilor muzicale fără cuvinte ale ritului bizantin, numite *kratimata* sau *terirem*-uri. Ele sunt expresia unei experiențe mistice profunde și în același timp sunt o experiență afectivă și trasfiguratoare, care exprimă ceea ce nu se mai poate rosti prin cuvinte.

Dr. Daria Morozova pledează în „Melosul bisericii nedivizate" pentru redescoperirea comorilor care se păstrează latent în muzica bisericească veche și potențialul ecumenic al unei astfel de întreprideri, în timp ce Pr. Dr. George Diaconu ne oferă un exempl concret în studiul său despre istoria imnului liturgic „Doxologia Mare" în tradiția latină și în cea bizantină. În aceeași ordine de idei, Dr. Marius Alexandru Crișan, teolog ortodox și cercetător al Centrului de Cercetare Ecumenică din Sibiu, investigează maniera prin care se poate face o „Reformă prin apelul la Tradiție", exemplificând prin analiza câtorva imne ale comunității monastice din Taizé.

A doua secțiune a volumului nostru este dedicată, sau mai bine spus, s-a constituit ca rezultat al dorinței noastre de a pune împreună diferite spații și regiuni cu tradițiile lor culturale și confesionale. Dr. Aurel Muraru, lector universitar și dirijor al corului Teatrului Național de Operetă și Musical din București, ne conduce la intersecția a două culturi muzicale în „Muzica corală religioasă din nordul Bucovinei", acolo unde întâlnirea dintre ritul bizantin și tradiția latină din Vest s-au cristalizat în forme culturale particulare. Aceeași realitate, izvorâtă din întâlnirea celor două spații culturale, este evocată de Pr. Dr. Dan Alexandru Streza în textul său despre „Învierea Domnului reflectată în două capodopere muzicale: Oratoriul *Mesia* de Haendel și *Oratoriul bizantin de Paști* al lui Paul Constantinescu".

În Transilvania nu se întâlnesc doar ritul biantin și cel latin. Dr. Ursula Philippi, o cunoscută organistă din Transilvania, privește acest interspațiu din perspectiva tradiției protestante, evanghelice: „La răscrucea dintre Est și Vest. Muzica bisericească evanghelică din Transilvania". Articolul semnat de Dr. Gerhild Rudolf, teolog protestant și director al Centrului de dialog și cultură Friedrich

Teutsch din Sibiu, discută rolul limbii și al traducerilor imnografiei în contextul întrebărilor despre identitatea și viitorul unei etnii sau confesiuni. „Traducerea în limba română a cântărilor bisericești germane între poezie și pragmatism" este o tematică actuală pentru Transilvania, care are nevoie să fie discutată în comunitatea protestantă. Ca o prelungire reflexivă a acestui exemplu concret, se poate citi textul Dr. Rudolf Pacik. El pune întrebarea fundamentală despre proveniența ideii de „Muzica drept propovăduire". Teolog catolic și organist din Austria, Pacik analizează cântarea în biserică în calitatea sa de răspuns la lucrarea lui Dumnezeu în lume, idee care s-a dezvoltat mai ales în protestantismul european.

Cu articolul semnat de Dr. Costin Moisil, conferențiar la Universitatea Națională de Muzică București și cercetător la Muzeul Țăranului Român, întrebările legate de identitate și confesionalitate sunt transpuse în contextul ortodox. Imaginea acestui spațiu al credinței, cu sonoritățile lui diferite, este întregită de contribuția din perspectivă sociologică și antropologică a Dr. Mirel Bănică, despre „Muzică, ritual și comunitate în cadrul pelerinajelor ortodoxe din România".

Mulțumim tuturor autorilor pentru contribuțiile lor și mai ales pentru curajul de a se expune într-un volum colectiv atât de eterogen. Trebuie să spunem că impulsul pentru colajul actual de texte a fost tocmai întâlnirea și colaborarea dintre editori în cadrul unui spectacol de muzică și dans (*Ver/rückungen – De/plasări*, 2016), în care s-a confirmat faptul că două realități aparent indisolubile și incongruente, dacă sunt puse împreună fără frica de *celălalt*, pot naște experințe estetice noi și valoroase, atât din punct de vedere cultural, cât și spiritual. De asemenea, mulțumim echipei Centrului de Cercetare Ecumenică al Universității Lucian Blaga din Sibiu pentru acceptarea volumului în seria *Studia Oecumenica* și în mod special Dr. Sebastian Mateiescu și Pr. Dr. Radu Gârbacea, fără de care acest volum ar fi arătat cu totul altfel.

Alexandru Ioniță & Teresa Leonhard

Muzica – limbaj al transcendentului

Clipa inefabilă: universul sacramental al muzicii, de la formă estetică la eveniment empatetic*

Jordi-Agustí Piqué i Collado*

Nowadays, the drama of the incommunicability of the experience of God is perhaps one of the greatest problems that theology must face if it wants to establish a sincere dialogue with contemporary thought. A visit to contemporary theological art, and concretely to music, is an exercise that should be taken into consideration when one wishes to offer a word about God to our world and to men and women of these days. Through this article the author wants to underline that the relationship between theology and music could reveal itself as a way to discover the mysterious-symbolic presence of God which reveals itself.

Keywords: *Theology and Music; Languages of Transcendence; Aesthetic Form; Empathetic Event; Contemporary Musical Art; Meta-language; Theology of Experience; Emotion as 'locus experientiæ'; Musicological Opening; Liturgical Music.*

Drama incomunicabilității experienței lui Dumnezeu este, astăzi, poate una dintre cele mai mari probleme cu care trebuie să se confrunte teologia, dacă vrea să stabilească un dialog autentic cu gândirea contemporană. E posibil ca problema existenței lui Dumnezeu să fi dispărut într-adevăr din cultura noastră. Trebuie însă să recunoaștem că întrebarea este reformulată acum, după o paradigmă nouă, în: „cum se poate vorbi despre Dumnezeu?" Cred că în

---

* Text tradus de Antoaneta Sabău din limba engleză. Inițial a apărut ca „The Fleeting Moment: The Sacramental Universe of Music, from the Aesthetic Form to the Empathetic Event", în *Review of Ecumenical Studies* 7 (3/2015), pp. 301-312.

** Prof. Dr. D. Jordi-Agustí Piqué i Collado OSB, călugăr benedictin al abației Montserrat, Catalonia – Spania, Decan al *Institutlui Pontifical Liturgic San Anselmo*, Roma, Italia. E-mail: 161pique@gmail.com.

starea actuală a lucrurilor, marcată de această incomunicabilitate, trebuie să surprindem tocmai *clipa inefabilă*, pentru a extrage câteva răspunsuri la provocările prezentului, care ar dovedi că, în ciuda incomunicabilității, se poate gândi și vorbi despre Dumnezeu.

Dificultatea de a comunica este și o caracteristică a existenței artei contemporane. Distrugerea limbajului formal a condus la dezvoltarea unei arte non-formale care este, de fapt, incomunicabilă. În artă însă, acest fenomen este un semn de modernitate și a devenit un element foarte pozitiv pentru dezvoltarea înțelegerii și a dialogului dintre artă și lumea contemporană. Ca artă eminamente contemporană și cert evazivă, muzica reprezintă o zonă de studiu privilegiată a acestui fenomen și este un model ideal pentru analizarea procesului prin care se poate iniția dialogul dintre contemporanii noștri și experiența estetică.

Ca abordare teologică concretă a artei contemporane, muzica este un exerciţiu care trebuie avut în vedere atunci când vrem să oferim lumii și oamenilor un cuvânt despre Dumnezeu. Cred că arta muzicală se numără printre expresiile artistice care, în măsura în care abordează experiența transcendentului, merită atenție crescândă din partea teologiei, în particular, și a culturii, în general.

Relaţia dintre teologie (înţeleasă ca încercare de a vorbi despre Dumnezeu) și muzică (ca încercare de a vorbi, cu limbajul propriu, despre cele mai adânci emoţii ale inimii omenești) ar putea să se dovedească o cale de descoperire a prezenţei tainice și simbolice a lui Dumnezeu care se revelează[1]. Excesul, „mai multul", capacitatea de a evoca, pe care o are muzica (fie prin limbajul ei specific, fie prin abilitatea ei imaterială, non-corporală de a comunica) poate fi socotit un element important în înţelegerea experienţială a Tainei[2].

---

[1] Elmar Salmann, *Presenza di Spirito*, Padova, 2000, p. 493.

[2] Balthasar afirmă: „Frumusețea va reveni doar atunci când, între mântuirea transcendentă, teologie și lumea pierdută în pozitivism și răceală fără scrupule, forța inimii creștine va fi la fel de mare prin trăirea creației ca revelație, ca și printr-un prinos de har și iubire inefabilă absolută. Nu este doar «credință», ci «experiență»". Hans Urs von Balthasar, „Rivelazione e bellezza", în *Verbum Caro*, trad. Giulio Colombi, Brescia, 1985, p. 109; Urs von balthasar,

Studiul relației dintre teologie și muzică ca limbaj estetic pentru percepția Tainei, chiar dacă nu este nou, este unul dintre capitolele cele mai neglijate ale cunoașterii teologice contemporane[3].

De fapt a concepe muzica drept fenomen este unul dintre obiectivele filosofiei esteticii. Trebuie să ne întrebăm însă dacă putem propune muzica drept element teologic. Este, cred, necesar să concepem muzica drept „idee", sursă de conceptualizare, și nu doar fenomen estetic. Altminteri, dimensiunea teologică nu poate fi obiect al reflecției, și muzica poate fi gândită doar ca element – ca estetică, într-adevăr, dar și ca intangibil și, deci, imposibil de a fi analizat. Această posibilitate ne rămâne numai dacă considerăm muzica drept experiență, ca obiect sensibil și element empatetic care poate duce la experiență. Această experiență, din punct de vedere liturgic și sacramental, poate conduce la trăirea prezenței lui Dumnezeu și, astfel, la capacitatea de a obține un anumit har, prin urmare la o experiență care este în sine sacramentală. Pentru a fundamenta această propunere, voi aborda mai întâi problema referitoare la muzică drept metalimbaj și, deci, drept manieră potrivită pentru deschiderea experiențială către transcendență. Este vorba despre dimensiunea estetico-filosofică a muzicii.

În al doilea rând, propun o abordare fenomenologico-antropologică. În „Sensibilité et raison", Helmut Plessner caracterizează filosofia modernă ca ghidată, condusă de ceea ce se află dincolo de timp[4].

„Offenbarung und Schönheit", în *Verbum Caro: Skizzen zur Theologie,* Einsiedeln, 1960, p. 116.

[3] Jordi-Agustí Piqué i Collado, *Teología y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio. Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen*, Tesi Gregoriana, Serie Teología 132, Roma, 2006; Jordi-Agustí Piqué I Collado, *Teologia i Música: Propostes per a un diàleg*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, *Scripta et Documenta* 73, Montserrat, 2006; Jordi-Agustí Piqué i Collado, *Teologia e Musica: dialoghi di trascendenza*, San Paolo-Cinisello-Balsamo, Milano, 2013.

[4] Helmuth Plessner, „Sensibilité et raison. Contribution à la philosophie de la musique", în Helmuth Plessner, *Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt am Main, 1980, p. 135.

În partea a treia voi formula câteva propuneri care au ca obiect lărgirea domeniului de experienţă estetică din punct de vedere teologic ca loc de trăire a percepţiei Tainei (ceea ce unii numesc teologia frumuseţii estetice), care, în cazul de faţă, se concentrează asupra artei muzicale. La final, voi prezenta câteva concluzii.

1. Muzica drept metalimbaj (estetică și filosofie)

Estetica cercetează constant condiţia veritabilă și propriu-zisă a muzicii ca limbaj. În realitate, nu există o muzică universală, ci mai degrabă tipuri specifice de muzică, care aparţin clar unei anumite etape din creaţia unui compozitor, unei culturi, unor modalităţi de expresie și unor viziuni muzicale concrete și specifice[5]. Creștinismul – cel puţin în ceea ce privește Occidentul – a determinat dezvoltarea și înţelegerea muzicii ca limbaj, preluând mereu forme muzicale, mai ales cuvântul cântat, pentru a-și răspândi ideile și pentru a-și celebra liturghia. Semantica muzicii se adaptează unei anumite concepţii despre adecvarea cuvânt-muzică /Cuvânt-muzică. Muzica, pe de altă parte, a fost mereu asociată cu mișcarea „afectelor", cu implicarea emoţională și, de aceea, a fost socotită – atât din perspectivă filozofică, cât și teologică – drept „limbaj ambivalent"[6]. Însă muzica și teologia se mișcă într-un spaţiu comun, cel al inefabilului, obiectul teologiei fiind Inefabilul, în timp ce muzica se definește prin propria ei inefabilitate. Ar putea deci să fie considerate drept limbaje ale transcendenţei, care se găsesc împletite în spaţiul trăirii inefabilului, fie ea emoţională, fie estetică?

Există în filozofie voci critice faţă de definirea muzicii ca limbaj. Unii autori contemporani mărturisesc dificultăţile pe care le întâmpină atunci când iau în considerare deschis muzica drept limbaj expresiv sau când se referă la altceva decât la conţinutul estetic al acesteia. Suzanne Langer afirmă că muzica, deși este un limbaj artistic aparte, este doar una din formele simbolice de expresie. Despre muzică, autoarea afirmă: „viaţa ei este articulaţie,

[5] Enrico Fubini, *Estetica della musica*, Bologna, 2003, pp. 23-24.
[6] Augustinus, *Confessiones*, X, 33, 50, L. Verheijen (ed.). *CCL* 27, Turnholti, 1981.

fără să afirme însă nimic, particularitatea ei este expresivitatea, dar nu exprimarea”[7]. Pentru Leonard Meyer, muzica nu are o funcţie referenţială, ci ajunge la actualizare în sine[8]. Theodor W. Adorno susţinea că muzica poate fi expresie sau formă, potrivit funcţiei sociale pe care o îndeplineşte în fiecare societate în parte[9].

Trebuie să recunoaştem că relaţia cuvânt-muzică a oferit exemple clare de transcendenţă, care merge dincolo de muzica în sine, mai ales în context liturgic. Putem aminti, de exemplu, lucrări contemporane ale marilor compozitori care au realizat acest proces[10]: Olivier Messiaen[11] (*Messe de la Pentecôte; Livre du Saint-Sacrement*), Arvo Pärt (*Missa Syllabica; De Profundis; Te Deum*) şi Krzysztof Penderecki (*Missa Brevis; Passio secundum Lucam*).

La aceşti trei compozitori, dimensiunea relaţională şi hermeneutica muzicii în ceea ce priveşte Cuvântul sunt materializate în folosirea preponderentă a trei elemente formale, eminamente contemporane: timp, formă, simţuri. Toate trei se combină într-un limbaj contemporan în care acestea sunt elemente definitorii prin absenţa/prezenţa lor. Ele/Aceasta intră în spectrul atenţiei speciale faţă de timp, formă şi implicarea simţurilor.

În muzica lor, Messiaen, Pärt şi Penderecki – fiecare în stil propriu – au scos în evidenţă categoria temporalităţii prin munca lor de nulificare, sau, mai bine spus, prin re-elaborarea lor tri-dimensională. Forma adoptă la fiecare dintre ei un aspect minimalist, care evită structuri formale depăşite şi este localizată în microstructura arhitecturii muzicale specifică artei contemporane. Apoi, relaţia cu simţurile se concentrează pe impresia sonoră asupra auzului (iar,

---

[7] Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: a study in the symbolism of reason, rite, and art,* New York, 1951, p. 240.

[8] Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, 1956, p. 35.

[9] Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949.

[10] Pierangelo Sequeri, *Musica e mistica*, Città del Vaticano, 2005, p. 452.

[11] J. Piqué, „Livre du Saint Sacrement. Eucharistie als Manifestation von Erfahrung und Transzendenz”, în Michaela Christine Hastetter (ed.), *Musik des Unsichtbaren. Der Komponist Olivier Messiaen (1908-1992) am Schnittpunkt von Theologie und Musik*, St. Ottilien, 2008, pp. 104-125.

la Messiaen, pe vedere), căutând, prin resursele timbrului și dinamicii, empatie sonoră, în ciuda dificultăţilor ample ale discursului armonic-estetic. Cu aceste trei elemente, toți trei compozitorii abordează cuvântul hermeneutic, ajungând la o înţelegere empatică care merge mult mai departe de orice explicaţie, dar mereu într-un discurs estetic contemporan.

Cu aceste câteva elemente putem afla sensul metalingvistic al muzicii ca limbaj, pentru că duce la o înțelegere empatică a Cuvântului în muzică, care trece dincolo de simpla contemplaţie estetică[12]. Vladimir Jankélévitch exprimă această idee în felul următor: „muzica poate crea starea de har la care nu se poate ajunge prin pagini pline de metafore poetice […] auzul ei ne poate face să simțim, revelând neașteptat inefabilul, nevăzutul, imperceptibilul”[13].

2. Fenomenologie și antropologie

2.1. Plessner: o abordare antropologică

Înainte să ne aplecăm asupra muzicii ca limbaj al transcendenţei, cred că este necesar metodologic să analizăm antropologic elementele descrise până în acest punct, având în vedere faptul că sunt orientate spre o expresie care duce la percepţia sensului, a necondiţionatului și a Misterului.

Helmut Plessner[14] definește câteva elemente care ar putea fi de interes pentru cercetarea noastră. Acesta studiază relaţia dintre

---

[12] Enrico Fubini exprimă această idee astfel: „Există o relație certă, dar problematică, între muzică și limbajul verbal, pe care filosofii au încercat să-l delimiteze de-a lungul secolelor, care ar propune ipoteza că muzica aduce la lumină, luminează, scoate în evidență și revelează ceea ce rămâne mut în limbaj, sau într-o stare latentă”, E. Fubini, *Estetica della musica*, p. 32.

[13] Vladimir Jankélévitch, *La Musica e l'ineffabile*, Milano, 2001, pp. 101-102.

[14] H. Plessner, „Sensibilité et raison”, pp. 131-183. Plessner urmărește problemele legate de limitările omului între construcție și expresie nu numai în dimensiunea socială, ci și în dimensiunea obiectivă. „Estetica spiritului” (1923) și „Antropologia simțurilor” (1970) pe care o propune demonstrează prezentarea preliminară pe care o produc simțurile, în diferențele lor specifice, prin orientarea cognitivă în lume a unei ființe vii, poziționată descentrat. Datorită simțurilor care asigură percepția

muzică și timp și cercetează, de asemenea, năzuința utopică către desăvârșire. Al treilea element studiat este oscilația între limbaj și emoție.

În „Sensibilité et raison", el caracterizează filosofia modernă drept o filosofie condusă, mânată de intemporalitate[15]. Problema constă în integrarea sentimentului și a raţiunii în înţelegerea naturii istorice a omului. Simţurile (în măsura în care permit „impresii") sunt prezentate drept căi de acces, ferestre deschise, care își găsesc temeiul în ceea ce trăiesc simţurile[16]. Una dintre particularităţile fiinţei umane, potrivit lui Plessner, este aceea că omul are capacitatea de a recunoaște constanţa unei realităţi, care este doar aparent variabilă, și care rămâne adânc înrădăcinată în ceva mai mult decât el însuși. Dar întrebarea poate fi formulată cu un accent foarte acut: cum este posibil acest tip de cunoaștere pentru om, dacă mijloacele de aproximare a realităţii nu pot fi măsurate?[17] Plessner răspunde făcând legătura directă cu ceea ce numește *sentiment* și *raţiune*:

> Cel puţin se poate explica. Se poate ca raţiunea să facă din această necesitate (să recunoască realitatea, să o experimenteze) o virtute, în așa fel încât căile senzoriale de acces spre ceea ce este real să fie deschise în mod „obiectiv" omului, fie și datorită corespondenţei interne a simţurilor și a capacităţilor motorii ale corpului, fie printr-o corespondenţă internă dintre aceste capacităţi motorii și inteligenţă[18].

---

stării corporale, fiecare ființă este pusă în contact cu sine; datorită văzului, suntem poziționați structural la o distanță obiectivă de datele naturale; în sfârșit, datorită auzului, suntem sintetizați structural în rezonanță vibrantă. Incomod dispus între trup și spirit, omul este capabil de abstracţii intelectuale de profunzime, fără să poată renunța la simțuri. Dimpotrivă, contractă diferitele sale simțuri în extensii adiționale (în geometria matematică, în arta figurativă, în muzică) și se afundă și în extreme precum distanța și rezonanța. Datorită acestor extreme, omul se poate percepe ca fiind dedicat efortului de a construi o „unitate" artificială a „simțurilor", în care limba reprezintă un intermediar exact între reprezentare și expresie.

[15] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, p. 135.

[16] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, p. 138.

[17] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, p. 142.

[18] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, p. 142.

Aşadar, se poate evidenţia corespondenţa dintre inteligenţă şi sentiment. Plessner înţelege limbajul între elementele care contribuie la relaţiile dintre simţuri şi raţiune, afirmînd că „limbajul este posibil mai ales când trupul nu este în sine doar un mediu de expresie, ci un material expresiv obiectiv”[19].

Omul nu poate rupe legăturile dintre percepţia senzorială (printr-un organ de simţ) și obiectul ei. Plessner folosește teme care vorbesc despre „realitate colorată sau sonoră” ca obiectiv principal pentru ca percepţia realităţii unui obiect să pătrundă direct înăuntrul nostru. Autorul observă că problema relaţiei dintre sensibil și rațional a fost studiată foarte puțin și rar din perspectivă filosofică. Raţiunile care stau în spatele acestui fapt pot fi analizate din perspectiva pozitivismului și a criticii de tip kantian, mai ales în ceea ce privește poziţiile conform cărora fenomenele percepute nu pot fi reduse la știință sau matematică și, de aceea, pot fi trecute cu vederea; de asemenea, din perspectiva filosofiei moderne, care supralicitează cunoașterea genetică, adică cunoașterea faptelor începând cu ele însele, în măsura în care au legătură cu omul, mai degrabă decât cu progresul științei, industriei, artei, psihologiei, fiziologiei care demonstrează că „persoana este vie”, în măsura în care este în contact cu lumea prin simțurile acesteia de „a-fi-în-lume”[20].

În a doua parte a textului, Plessner analizează rolul percepţiei și acţiunile acesteia ca mediatoare a sensului. Aici se află și aria de cercetare pe care o propun. Între simțurile mai înalte, Plessner așază „auzul și văzul”. Auzul s-a bucurat cel mai puţin de atenţie din perspectivă filosofică. Omul, de fapt, își fundamentează percepţia în spaţiul vizual și tactil: „Principiul practicii raţionale este universal și intolerant. Transformă totul, toate simțurile într-o formă de percepţie, toate formele de înţelegere în căi de acces la realitate; toate formele de mișcare în semnale și mijloace iniţiate pentru a domina natura”[21]. Muzica, care se dezvoltă ca limbaj, iar aceasta într-o

[19] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, p. 143.
[20] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, pp. 145, 149-150, 154.
[21] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, p. 159.

efuziune de emoţie, se dezvoltă în timp şi spaţiu, între expresie (*Ausdruck)* şi semnificat (*Bedeutung*). Plessner afirmă: „Nu există manifestare – dacă nu chiar posibilitate de percepţie – fără inserţia în semn a ceea ce se manifestă şi fără comunicarea semnului”[22]. Omul ajunge la această manifestare în toate formele ample de creativitate, artă, religie, dar şi în cele mai banale activităţi, dintre care cele mai importante sunt vorbirea şi joaca. Dar: „Această analiză a percepţiei presupune *per se,* dacă se eliberează de dominaţia aparentă a simbolismului exact şi a limbii în sensul obişnuit al termenului, o cercetare a posibilităţii întrupării (intenţiei)”[23]. Sentimentul este perceput ca un mijloc de expresie în măsura în care vorbirea şi încercarea de a te face înţeles sunt orientate spre acest tip de expresie. Dar Plessner arată că trebuie să distingem între „funcţia de percepţie şi funcţia de mediere a sensului”[24]. Omul este o fiinţă care produce sunete: ceea ce nu poate transmite prin „lumină-culoare” transmite prin „limbaj”. El emite ceea ce este reinstanţiat prin sunet, fiind singurul animal care poate emite, ordona şi produce sunete potrivite, şi numai lui îi este cu putinţă să stabilească reguli pentru sunete, în virtutea puterii sale de creaţie flexibilă, care nu cunoaşte limite[25]. Sunetul, „independent de orice determinare modală, precum vivacitate, intensitate, adâncime, claritate, este un «ce» colosal, înzestrat cu elemente de distanţă şi adâncime […], dar e ceva spaţial, ceva antrenant şi pătrunzător, care este peste tot şi care nu se află într-un singur loc”[26]. Vibraţia sunetului îşi găseşte mediul de rezonanţă în trup. Ritmul mişcă, cuprinde şi incită. Plessner scrie că „în consecinţă, o serie de sunete accentuate ne aduce, ne învăluie în ritmul ei. Sunetele «pătrund». Auzul este singurul mijloc care are această proprietate”[27]. De asemenea: „Timpul nu este exterior succesiunii de sunete, care, de pildă, se petrece cu efecte vizibile,

---

[22] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, p. 162.
[23] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, p. 162.
[24] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, p. 163.
[25] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, pp. 169-170.
[26] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, p. 171.
[27] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, p. 172.

culori și forme”[28]. De fapt putem spune că fiecare sunet se petrece într-un spaţiu temporal. Plesssner își încheie studiul cu următoarea propunere:

> Nu trebuie să ne aşteptăm ca muzică să vrea să ne comunice «ceva», nu ar trebui înţeleasă ca simplu proces de expresie a unui gând într-o altă manieră decât în cuvinte. Muzica cu adevărat mare are dimensiuni ascunse și profunde. Aceste modele ascunse, profunde și adâncimea lor nu fac altceva decât să se dezvolte într-un spaţiu al sunetului, și nu într-un spaţiu care ar fi situat «dincolo»[29].

Auzul, aşadar, este înţeles ca mediator între un mod de mișcare și o formă de înţelegere. Plessner alege să îl descrie în funcţie de legile sunetului. Intenţia noastră este să îl plasăm în funcţie de percepţia sensului, a necondiţionatului, a Misterului care poate fi perceput în vibraţia antrenantă (cuprinsă), în bucurie strălucitoare, în culoarea scânteietoare a vibraţiilor sonore ale muzicii în întregimea ei și a Ideii Muzicale.

3. Teologia experienţei: Muzica – limbaj al Transcendenţei

3.1. Propunerea unei Teologii a Experienţei emoţiei estetice care duce la sentiment

Aș vrea să prezint foarte succint unele întrebări care, după părerea mea, pot apărea atunci când vrem să tratăm arta ca limbaj ce poate fi obiectul teologiei: care este relaţia dintre emoţie și *affectus*? Cum se poate răspunde la inter-relaţionarea dintre experienţă estetică și emoţie? Ar putea fi lărgiţi *loci theologici* de dragul căutării unui limbaj teologic relevant contemporaneităţii? Am putea să ne referim la artă, la muzică, ca la un *locus theologicus*, ca expresie fervent a unui sens? Se poate vorbi de o dimensiune sacramentală a muzicii?

Ca prim răspuns propun formularea unei paradigme care să ia forma unei axiome: trebuie să ne gândim la emoţia dinamică care

---

[28] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, p. 173.
[29] H. Plessner, *Sensibilité et raison*, p. 178.

dă naștere sentimentului ca la schema interpretativă a relaționării dintre emoție și *affectus*, care presupune o distincție între ambele aspecte ale percepției, iar în același timp presupune și o relație strânsă între cele două.

3.2. Propunere cu deschidere fenomenologică: emoția ca locus experientiæ

Categoriile fenomenologice fundamentale care pot fi folosite pentru cercetare sunt formulate în felul următor: emoții care antrenează, emoții festive, emoții semnificatoare și emoții transcendente. Inter-relaționarea acestora poate fi definită mutual drept un nou orizont cu potențial hermeneutic, care permite elaborarea mai departe în cercetarea estetico-fenomenologică. Aceeași relație, deci, între emoție și *affectus* rămâne deschisă pentru noi definiții.

Emoția duce la *affectus,* la emoția cea mai adâncă care vine de la simțurile fermecate, conduce la emoție empatică care este înțeleasă ca experiență ce poate fi începutul unei percepții dinamice a Misterului. Toate acestea se concretizează în următoarea axiomă: emoția, neavând rol performativ în sine, este necesară pentru a conduce la *affectus* care are mereu funcție performativă.

Începând cu întrebarea care m-a ghidat, vorbesc și despre *affectus fidei*, și despre emoție ca element de reflecție teologică: se poate vorbi de însemnătate teologică, de o valoare teologică a experienței estetice, de bucuria estetică trăită ca percepție a Misterului?

Dar, concret, de unde își ia muzica (arta) dimensiunea proprie sacră, sau capacitatea de a provoca experiența estetică a percepției Tainei? Răspunsul este că ea se va naște din propria sa ambivalență, din „mai multul" ei care o plasează la rădăcina culturii și teologiei care o identifică, după cum spune Elmar Salmann, ca „cea mai potrivită manieră de a invoca numele lui Dumnezeu, pentru a-l reprezenta în mijlocul istoriei"[30].

---

[30] E. Salmann, *Presenza di Spirito*, p. 493.

3.3. Propunere cu deschidere muzicologică: elementele tehnice muzicale ca locus sensuum

Relația dintre sentiment, transcendență și spațiu este intim legată de ecuația muzică, spațiu, rezonanță. Structura percepției spațiului și a emoției transcendente este analoagă cu percepția vibrației în spațiu și a emoțiilor transcendente. Este spațiul pe care putem să-l definim ca sferă a simțului vederii; spațiu ca privelişte sonoră. Astfel, auzul și văzul sunt marcate de percepția estetică care devine experiență. Ceea ce ascultăm ne conduce spre contemplație și spre vedere: suntem transportați din imanența care vibrează empatic spre emoție, bucurie și transcendență. Timpul, spațiul și finitudinea sunt categorii fundamentale în muzică. Aceste caracteristici pe care căutăm să le dominăm în contemporaneitate – căutând timpuri care nu pot fi surprinse, delimitând spaţii pe care am vrea să le golim și, de asemenea, refuzând finitudinea care ne definește ca ființe umane – devin muzica prin care ajungem la trăirea estetică a Misterului.

Teologia poate găsi în muzică cel puţin trei răspunsuri la provocări care fac uneori din limbajul acesteia ceva irelevant sau care o distrag de la realitatea imediată a omului contemporan. Caracteristicile muzicii înţeleasă ca limbaj al transcendenţei sunt unele dintre răspunsurile care trebuie găsite în manieră muzicală și muzicologică printr-o traducere tehnică care le exprimă concret ca muzică.

Primul răspuns este emoţia empatică care dă naștere la muzică și care poate fi calea către înţelegerea empatică a Misterului, în maniera pe care ar dori să o găsească teologia prin discursul ei propriu. Al doilea răspuns este comunicabilitatea muzicii, care este înţeleasă ca limbaj comunicabil al percepţiei, a revelării Misterului, pe care am propune-o ca paradigmă a cercetării contemporane a acelei forme care ne articulează discursul, dacă dorește să devină inteligibil și relevant din punct de vedere teologic, în așa fel încât să cauzeze emoţiile care sunt traduse în comprehensiune experienţială, cel puţin la nivelul bucuriei. Al treilea răspuns este viziunea transcendentă pe care ne-o aduce muzica prin fermecarea simțurilor și poate fi

modelul frumuseţii care trebuie să anticipeze în discursul teologic ceea ce este Necondiţionat, apocaliptic – în sensul de împlinire, de dezvăluire a revelării Misterului pe care dorim să-l contemplăm teologic. Experienţa estetică trebuie să fie supusă juxtapunerii proprii şi a raţiunii, pentru a putea ajunge la contemporanii noştri printr-un discurs teologic care atinge.

3.4. Propunere cu deschidere teologică: muzica „locus theologicus" printre „loci theologici alieni"

Melchor Cano a fost cel care a introdus în teologia catolică și care a dezvoltat conceptul de „*loci theologici*"[31]. Acestea au fost definite ca sursele din care teologul își ia sursele și principiile pe care își bazează și își dezvoltă argumentele.

Potrivit lui Elmar Salmann, gândirea teologică și temele revelaţiei creștine au pătruns încet în spaţiul artelor, al arhitecturii și al muzicii de-al lungul istoriei. El afirmă: „este timpul să răsturnăm ordinea, să înţelegem aceeași cultură ca *locus theologicus*"[32]. Teologia contemporană, din perspective diferite, propune revizuirea, reconsiderarea, revizitarea și atenția reînnoită faţă de *loci theologici*, deschizându-se la temele care modulează gândirea contemporană și care pot fi obiectul cercetării teologice.

Propun o reconsiderare a tipurilor de *loci theologici*, cu deschidere spre muzică drept element care ar putea conduce la experiența estetică a percepției, ca loc de cercetare și de elaborare a teologiei, fundamentându-mi propunerea pe cea făcută deja de Peter Hünermann în *Dogmatische Prinzipienlehre*[33], în care prezintă o lărgire a

---

[31] Melchor Cano, *De locis theologicis*, tipărită în 1563. Acesta deosebește șapte arii teologice (Sfânta Scriptură, tradiția, Biserica Catolică, sinoadele, Magisteriul Papal, Părinții Bisericii, teologia) și cele care se numesc *loci theologici alieni*, adică excrescențe (raționea naturală, autoritatea filosofiei și a legislatorilor, istoria universală).

[32] E. Salmann, *Presenza di Spirito*, p. 485.

[33] Peter Hünermann, *Dogmatische Prinzipienlehre*, Münster, 2003, pp. 223-224, 229-232. Pe de altă parte, în sfera gândirii teologice italiene, Antonio Staglianò propune reconsiderarea ariilor teologice pentru a ajunge la o înțelegere eclezială

tiparului de *loci theologici* al lui Cano și, în același timp, deduce din documentele Conciliului Vatican II șase noi *loci* care să fie înaintați spre studiu teologilor: filosofia, lumea științei, cultura, comunitatea, religia și istoria.

Teologia poate căpăta așadar o dimensiune emotiv-empatică, pe care o poate prelua prin atenția acordată artei în general și muzicii în particular, ceea ce ne-ar permite să vorbim cu autoritate despre „Dumnezeu" contemporanilor noștri, utilizând categorii conceptuale și verbale adecvate timpului nostru prin care poate fi explicitată Revelația.

Concluzie

Astăzi, poate mai mult decât oricând, omul simte dorința presantă de a căuta un sens pentru existența sa. Într-un anumit fel, în căutarea sa, omul este dispus să asculte, să fie fermecat de un cuvânt despre Dumnezeu, care ar putea să îl aducă la redescoperirea Cuvântului lui Dumnezeu, dacă acest proces este perceput ca viu și activ.

Metoda estetico-teologică nu este nouă. Este o cale care a fost poate uitată, abandonată, prăfuită. Dacă o luăm pe ea, vom descoperi urmele celor care ne-au precedat[34]. Nu ne va surprinde să mergem în urma Sf. Augustin, a lui Hildegard, Sf. Bernard, Balt-

---

care recuperează spațiul ecleziastic fundamental prin definiția muncii sale teologice și a îndatoririlor sale: „o teologie drept cunoaștere intelectuală a adevărului Bisericii și, în Biserică, a credinței creștine", Antonio Staglianò, *Il Mistero del Dio vivente. Per una teologia dell'Assoluto trinitario*, EDB, Bologna, 1996, p. 517; André Grillo, „Les instruments dans la liturgie. Musique instrumentale et liturgie instrumentalisée", în *Maison Dieu* 239 (2004), pp. 51-70, unde, sub titlul „«musica», un *locus theologicus* pentru liturghie", se dezvoltă tema liturghiei; J. Piqué, „Teología y música: el canto litúrgico como elemento de percepción del Misterio", în Juan M Canals (ed.), *Canto y música en la liturgia*, Madrid 2008, pp. 51-94; Juan M Canals, „Vidimus e audivimus: Déu que es revela. Experiència y/o Intelligència de la Fe", în *Revista Catalana de Teologia* 39/1 (2014), pp. 49-60.

[34] P. Sequeri, „Una teologia del *sacro in musica*", în *Rivista liturgica* 1 (1987), pp. 453-466.

hasar, în ceea ce privește cercetările lor teologice[35]. Ba chiar și mai puțin surprinzător ar fi să îi găsim acolo pe Victoria, Schoenberg, Messiaen, Bach. Toți aceștia vorbesc de fapt aceeași limbă. Teologii încearcă să rostească un cuvânt despre Inefabil și despre taina incomunicabilităţii acestuia, despre perceperea acestuia ca Taină. În același timp, ca teolog, cred că nu putem evita limbajul metalingvistic. În muzică și în *excessus*-ul acesteia, în percepţia estetică care ne duce dincolo de limitele verbale, putem găsi o cale de comunicare a percepţiei, chiar și percepţie estetică, a tainei lui Dumnezeu care se revelează într-o manieră empatică și care poate ne poate mișca spre haruri specifice.

[35] S. Moreno (ed.), *Arte, música y sacralidad*, Valladolid, 2006; Jérôme Cottin, *La mystique de l'art*, Paris, 2007; Hans Küng, *Música y religión*, Madrid, 2008; J. Piqué, „Déu des de la música. La música com a (meta)-llenguatge de Transcendència", în *Qüestions de Vida cristiana* 229 (2008), pp. 116-123.

Leiturgía – loc pentru *musiké*
Pledoarie pentru o perspectivă asupra muzicii bisericeşti ca eveniment heteromodal*

Teresa Leonhard**

The meaning of music exceeds the mere acoustic noise. Liturgy clarifies that fact. Focusing aesthetic modes music is considered as defined by the ancient Greek term musiké, back then the union of movement/dance, sound, poetry. As performance, musiké correlates with liturgy (performance as well) in a special way. The bodily and transcendent dimensions of musiké arise in liturgy – something performative, i.e. evolving from doing. Liturgy and music are connected with bodily presence (incarnation) and movement – the fundament of life. Both corporal actions and expressive dance in liturgy exist as a form of musiké. Using the example of resonance, listening, polyaisthesis, time/space it becomes apparent that musiké is movens, confronting us with the alien, carrying us to foreign spaces. Leiturgía is a specific aesthetic site where church music opens in a peculiar way the human dimension of musiké. Our society is in need of such places.

Keywords: *musiké, movement, body, sensuality, resonance, sound, performance, dance, action, space*

„What does music have to do with sound?"[1], întreabă provocator compozitorul american Charles Ives, referindu-se astfel la prin-

---

* Articolul a apărut inițial în limba germană: „Leiturgía – Ort der musiké: Plädoyer für eine Perspektive auf Kirchen-Musik als heteromodales Ereignis", în *Review of Ecumenical Studies* 7 (3/2015), pp. 422-440, și este tradus în limba română de Nadia Badrus.

** Teresa Leonhard, dr. phil., lector universitar la Facultatea de Științe Socio-Umane, Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic, în cadrul Universității Lucian Blaga din Sibiu și colaborator științific la Școala superioară Elveția de Nord-Vest (FHNW); este artistă, cercetător și profesoară de muzică și mișcare (Ritmică Dalcroze). Email: teresa_leonhard@eclipso.at.

[1] *Apud* Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Bärenreiter, Kassel, 2004, p. 17.

cipii artistice în afara audibilului. Că muzica e mai mult decât un simplu *eveniment sonor*, mai mult decât un *accesoriu* răsunător, devine clar îndeosebi în formele ceremonialului liturgic. Nu e oare *musica* „cea mai bună consolare pentru un om îndurerat" [„die beste Labsal einem betrübten Menschen"] (Martin Luther)[2] și unește oamenii cu divinitatea asemenea unui „cordon ombilical" (Nikolaus Harnoncourt)? În evenimentul muzical, *transcendere* e deja inclus. Muzica – chiar în înțelesul nostru actual – trimite așadar dincolo de audibilul pur. Considerațiile care urmează despre *leiturgía* ca loc pentru *musiké* (și nu „doar" pentru muzică – indicarea diferenței terminologice e importantă) pun în centrul atenției *aisthesis*, adică modurile senzoriale: *musiké*, așa cum a fost înțeleasă în Antichitate și apoi încă în Evul Mediu, este unitatea sensibilă cuprinzând mișcarea de dans (cu pași lenți), sunet și vorbire. Această exprimare artistică primordială, multidimensională, în prezent în mare măsură întreruptă în așa-numita „arie culturală occidentală", rămâne rezervată copiilor până la vârsta de școală și popoarelor extraeuropene[3]. Totuși – susține teza –, tocmai liturghia bisericilor creștine (și a altor religii) este încă un loc (public), în care se practică această simbioză a mișcării, vorbirii și producerii sunetului, cu intensitate diferită, și astfel se asigură literalmente *spațiu* unei nevoi primare omenești. Deoarece e loc (și) pentru *musiké*, liturghia ca *acțiune* dezvăluie în sens contrar (și în ciuda unei răspândite și nu doar nefondate critici la adresa ostilității față de trup a creștinismului) dimensiunea corporal-performativă a muzicii ca *eveniment*.

---

[2] *Apud* Hans-Peter Müller, „*Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum*". *Musikerzitate von A bis Z*, Atlantis, Zürich-Mainz, 2003, p. 53 și următoarea.

[3] Vezi Marcel Dobberstein, *Mensch und Musik. Grundlegung einer Anthropologie der Musik*, Reimer, Berlin, 2000, p. 213; de asemenea, Rolf Oerter, Herbert Bruhn, „Musizieren", în Herbert Bruhn, Helmut Rösing (eds), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*, Rowohlt, Reinbek b. H., 1998, pp. 330-348. În *Masse und Macht* (1960), Elias Canetti examinează această reacție reprimată ca urmare a normelor sociale privitoare la stăpânirea de sine.

1. *Musiké* – Ideea antică a muzicii ca eveniment multidimensional

Întrebarea referitoare la esența muzicii este pe cât de elementară, pe atât de enigmatică, și îi preocupă pe oameni de la începuturile gândirii[4]. Numeroasele surse ale autorilor antici despre *musiké* scot la lumină o cu totul altă imagine a muzicii decât cea care ne întâmpină în comentariile lexicale lapidare ale prezentului. *Musiké* este eveniment în sine, este activitate vizibilă, este unitate estetică a unor acțiuni simultane. Christian Kaden localizează caracteristica practicii muzicale (*musiké téchne*) antice în reciprocitatea sunetului și a mișcării: „a cânta dansul mișcat, cântul dansat"[5] [„vom Singen bewegtes Tanzen, getanzter Gesang"]. Sunetul și mișcarea sunt forme de exprimare artistică și ca atare constante antropologice. Privite retrospectiv, separațiile actuale ale conceptelor – dans, muzică, literatură – par artificiale.

Definițiile antice ale *musiké*, care încă depășesc câmpul semantic al practicii muzicale (*téchne*), lămuresc că materialul și principiile artelor se bazează fundamental pe *mișcări* – trecând dincolo de mișcarea corpului: sunetul (*phoné*) se bazează pe mișcare (invizibilă) și este (în) mișcare (*rezonanță* și *oscilație*); *ritmul*, *tempoul* și *forma* își extrag esența din *kínesis sómatos*, care e subiectiv perceptibil și vizibil din exterior. În antichitatea greacă *rhythmós* reprezenta solul pe care putea să înflorească *musiké*, adică unitatea muzicii, dansului și poeziei[6]. În toți parametrii principiilor artistice sunt exteriorizate

---

[4] Vezi Manfred Spitzer, *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*, Schattauer, Stuttgart, 2006, p. 17: „Jeder weiß, was Musik ist, aber soll man sagen, was es wirklich ist, gerät man in Schwierigkeiten". [„Oricine știe ce e muzica, dar dacă trebuie să spună ce e de fapt, devine dificil".]

[5] Christian Kaden, „Artikel «Musik»", în Karlheinz Barck et al. (eds), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch Bd. 4, Stuttgart-Weimar, 2002, pp. 256-275.

[6] Vezi Werner Schulze, „Grundzüge der antiken Musiktheorie", în Stefan L. Sorgner, Michael Schramm (eds), *Musik in der antiken Philosophie. Eine Einführung*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2010, pp. 71-86 despre *rhythmos*, care desemnează relația duratelor de sunet unele față de altele și procesul lor formativ în mișcarea pașilor și în muzică.

relații (tensionate) semnificative ale numerelor[7]. Acestea din urmă prezintă interes în special în domeniul *armoniei*, care se ocupă nu doar cu fundamentele numerice ale muzicii, ci în tradiția antică invers, cu fundamentele muzicale ale lumii, cu descoperirea legăturilor dintre numere și tipare[8].

2. Mișcarea ca o constantă fundamentală a umanului

Deoarece muzica reprezintă un fenomen uman elementar, rolul constitutiv al mișcării pentru *musiké* implică importanța mișcării pentru viața însăși. *A fi în mișcare*, ca o caracteristică a vitalității pământești – o presupunere filosofic-teologică fundamentală și o delimitare de divinul etern, provenind de la gânditorii antici – a fost lapidar formulată de poetul baroc Angelus Silesius: „Toate se mișcă, dar el [Dumnezeu] rămâne nemișcat”[9]. Mișcarea gândită în sens larg[10] acompaniază viața pe pământ ca un continuum. Dar ce premerge primei mișcări? Platon localiza originea mișcării cosmosului în sufletul lumii care se mișcă în sine; ulterior, premisele explicative antice, în legătură cu cele preluate de la creștinism, s-au sprijinit pe *demiurgós*, care, ca *primum movens immotum*, reprezintă forța motrice desăvârșită în repaus absolut[11].

---

[7] Pentru o dezbatere aprofundată despre plasarea fundamentelor muzicale în cadrul noțional-fenomenal al mișcării, așa cum e menționată și după Antichitate până în prezent, vezi Teresa Leonhardmair, *Bewegung in der Musik. Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen*, transcript, Bielefeld, 2014 (= BM).

[8] Vezi T. Leonhardmair, BM, p. 22.

[9] Angelus Silesius, *Der cherubinische Wandersmann*, Zürich, 1979, p. 10 [„Es regt sich alles zwar, doch er [Anm.: Gott] bleibt unbewegt”.].

[10] Etimologia lămurește că în noțiunea de mișcare sunt alăturate niveluri de sens fizice, psihice, abstracte și concrete. *Mișcarea* nu poate fi stabilită univoc la un fenomen specific, ci desemnează, printr-o noțiune, forme variate de manifestare.

[11] Vezi Marii Victorini Afri, *Opera theologica*, A. Locher (ed), Leipzig, 1976, hymn. I,1141A: „Operatur ergo cuncta Christus, qui omnis est virtus die./ Namque Christus, in quiete motus, est summus deus./ Atque ipse motus sapientia est et virtus dei,/ Nullo a substantia distans, quia quod motus, hoc substantia est, [...]”.

Mișcarea este o funcție organică fundamentală și, în contextul vieții, de la macrocosmos până la componentele fundamentale ale vieții, poate fi observată ca realitate elementară, care a marcat exact la fel de puternic apariția lumii ca și, de atunci, permanenta înnoire a naturii și existența individuală. Existența exclude pasivitatea, ceea ce implică, de asemenea, că stabilitatea unui corp aparent imobil nu poate fi gândită ca simplu repaus; în ce privește ființele vii, trebuie să pornim mai degrabă de la coincidența noțiunilor de *repaus* și de *mișcare*[12].

Uniunea dintre viață și mișcare se prezintă deosebit de limpede și în valoarea poziționlă a *mișcării de sine*. Nu întâmplător, filosofii greci ai Antichității au considerat *auto-kínesis* ca semn distinctiv al vieții. Pronumele reflexiv *sine* desemnează aici momentul necesar și fundamental al procesului[13]: mișcarea (de sine) corporală nu este o simplă întâmplare din afară; ci, mai degrabă, mișcarea se precedă pe sine însăși: subiectul și obiectul coincid[14]. Mișcându-se *pe sine*, omul *este* mișcare și participă *la ea*. Mișcările nu sunt doar produse, ci „miracolul mișcării corporale rezidă tocmai în aceea că o fantezie se organizează, o incoerență funcționează, o dezordine dezvoltă consecințe [...]”[15]. Omul în corporalitatea sa este cauză și esență a mișcării, precum și a conținutului ei, ceea ce confirmă rolul corpului ca „volant al vieții noastre” (Maurice Merleau-Ponty).

---

[12] Vezi Titus Lucretius Carus, *De rerum natura. Welt aus Atomen*, Reclam, Stuttgart, 1977, II 309: „[...] omnia cum rerum primordia sint in motu,/ summa tamen summa videatur stare quiete [...]”.

[13] Vezi Bernhard Waldenfels, „Sichbewegen”, în Gabriele Brandstetter, Christoph Wulf (eds), *Tanz als Anthropologie*, Fink, München, 2007, pp. 14-30.

[14] B. Waldenfels, „Sichbewegen”, p. 17 și următoarea.

[15] Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2010 (= SK), p. 212 și următoarea [„das Wunder der leiblichen Bewegung liegt gerade darin, daß eine Phantasie sich organisiert, eine Inkohärenz funktioniert, eine Unordnung Wirkungen entfaltet (...)”].

3. *Liturghia* ca spațiu de acțiune performativ[16]

Musiké ca eveniment estetic are nevoie de un loc în care se poate desfășura acțiunea; îndeosebi de un loc al acțiunii performative, adică al acțiunii *puse în lumină*, al cărei subtext se realizează abia prin *rostire*. Liturghia este *activitate* comună, publică (*participatio actuosa*), și în acțiunile sale inițiază un context estetico-transcendent deosebit. Ea ia naștere din acțiune și în acțiune. Îndeplinirea este necesitatea morfogenezei sale individuale din acel moment și a comunicării de conținut. Din punct de vedere teologico-antropologic, esența ei corespunde în mod elementar-fundamental acțiunii (*actio*), mișcând (împreună) oamenii într-o participare animată[17].

Termenul de *acțiune* se referă aici atât la întreaga desfășurare, în organizarea sa dramatic-dinamică orientată teleologic (*Syntagma*), cât și la acțiunile (de mișcare) structural constitutive „mai mici" (*Parádeigma*)[18]. Pentru a produce și a trăi o acțiune, omul e îndrumat spre existența sa corporală. Spațiul de acțiune și experiența corporală – adică experiența de sine *ca om* – se află într-o relație de reciprocitate: spațiul „trăit" [„gelebter Raum"], afirmă Bernhard Waldenfels, ia naștere din mișcarea corporală, iar activitatea este baza a ceea este trăit ca unitate (corporală)[19]. În acest sens, trebuie gândită o topologie a liturghiei pornind de la acțiune; punctul de plecare al spațiului ceremonial este aici propriul corp, urmat de relații dinamice între spațiul

---

[16] Pentru acesată secțiune, vezi Teresa Leonhardmair, „Erkenntnis durch Handlung. Postsäkulare Be-Deutungen christlicher Liturgie im Spiegel der Performance Art", în Franz Gmainer-Pranzl, Sigrid Rettenbacher (eds), *Religion in postsäkularer Gesellschaft. Interdisziplinäre Perspektiven*, P. Lang, Frankfurt a. M.-Wien, 2013, pp. 345-370.

[17] Vezi A. Ronald Sequeira, „Gottesdienst als menschliche Ausdruckshandlung" (= GA), în Hans B. Meyer et al. (eds), *Gottesdienst der Kirche. Handbuch der Liturgiewissenschaft. Gestalt des Gottesdienstes. Sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksformen*, Pustet, Regensburg, 1990, pp. 7-40; precum și Romano Guardini, *Von heiligen Zeichen*, M. Grünewald, Mainz, 1992, p. 10 și următoarele.

[18] Vezi A. R. Sequeira, GA, p. 27 și următoarea.

[19] Vezi Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a. M. 2000, p. 119.

sacru, locuri de acțiuni individuale și mișcarea oamenilor. Romano Guardini definește poziția corporală, simplele gesturi, mișcările pe loc sau deplasarea ca așa-numite „gesturi elementare" [„Elementargebärden"], care, comparativ, ar putea fi mai pregnante în ritul bizantin. Încărcate cu potențial expresiv și conținut simbolic[20], fac să avanseze (și) acțiunea și creează o relație cu ambianța. Între *scriptul* liturgic – *partitura* evenimentului – și participanți, corpul devine „lieu de passage" (Maurice Merleau-Ponty), loc al creării de sens[21].

Ca „joc sacru" [„heiliges Spiel"] (Romano Guardini), liturghia se încadrează, împreună cu teatrul și ritualul, în cuprinzătoarea subcategorie a *performance*, adică a activității caracterizate prin aspectul de „showing doing" (Richard Schechner)[22]. În eseul „Când sfinții mergeau la teatru" Răzvan Ionescu atrage atenția asupra paralelelor existente între drama antică și liturghia (ortodoxă)[23], indicând însă și deosebirile: astfel, teatrul glisează în ficțiune absolută, în vreme ce liturghia se bazează pe un fundament real – „existența pământească a lui Iisus Hristos"[24]. Potrivit teologului și actorului, prin *transcendere*, ceremonia liturgică prezintă o funcție care depășește simpla privire și faptul de a te lăsa fermecat – „Teodrama devine teofanie"[25]. Indicația despre apropierea liturghiei de dramă[26] nu trebuie folosită pentru a reduce liturghia la o simplă activitate

---

[20] Vezi Romano Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, Herder, Freiburg i. B.-Wien, 1957, p. 82.

[21] Vezi A. R. Sequeira, GA, p. 30 și următoarele; precum și Albert Gerhards, Benedikt Kranemann, *Einführung in die Liturgiewissenschaft*, WBG, Darmstadt, 2006, p. 178.

[22] Vezi Richard McCall, *Do this. Liturgy as performance*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Ind., 2008, p. 5.

[23] Vezi Răzvan Ionescu, *Când sfinții mergeau la teatru. Ecouri dintr-un altfel de Bizanț*, București, 2007 (= ST), p. 64: „Poate fi privită ca o dramă în formă de dialog, condusă de preot [...] unele detalii amintesc de intervențiile corului din tragedia antică".

[24] R. Ionescu, ST, p. 66.

[25] R. Ionescu, ST, p. 82.

[26] Vezi R. McCall, *Do this*, p. 2; totodată Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, London, 2006, p. 27. Vezi tradiția de a in-

teatrală. Mai degrabă e vorba de a acorda un status mai ridicat caracterului performativ și potențialului său, puțin luat în seamă, și astfel de a arăta în același timp că, în timpul slujbei, muzica reprezintă mai mult decât o pură înfrumusețare auditivă, resimțită pasiv, ci, în sensul unei *musiké* în acțiune, este inserată într-o manifestare dramatică totală cu multiple înțelesuri. Pentru această perspectivă este esențială, în cele din urmă, participarea celor care celebrează împreună prin rugăciuni, astfel că liturghia se aseamănă mai puțin cu o situație teatrală clasică și mai mult cu arta contemporană a performance. Dar chiar și acest aspect al participării poate fi urmărit mult înapoi în timp. Astfel, cu ajutorul *dramelor liturgice* [engl. *liturgical drama, miracle play*, germ. *Geistliches Spiel*] ale Evului mediu, Richard McCall[27] prezintă o implicare frapantă a tuturor participanților, paralelă cu demarcarea incipientă a unei liturghii clericale, asociată cu estomparea demarcărilor dintre teatru, ritual și liturghie[28]. Pentru McCall liturghia este realmente concepută performativ. Această orientare s-ar fonda deja pe cerința lui Isus „Să faceți aceasta spre pomenirea Mea".

4. Aspecte ale unei perspective holistice asupra muzicii în liturghie

4.1. Corporalitatea

Considerat ontologic, omul este corporalitate mișcată psiho-fizic; această circumstanță îi determină decisiv vitalitatea. Moționalitatea și emoționalitatea – a *mișca* și a fi *mișcat*, *impuls* și a fi *agitat* – fac ca omul să fie om[29]. Orice activitate (*ergon*), în mod specific cea corelată cu spațiul public (*leitos*), plasează corporalitatea în centrul evenimentului[30]. *Leitourgía* este legată de prezența corporală, pentru a dobândi, prin participare empatică, intensitatea

terpreta liturghia ca dramă, de exemplu, încă la Teodor de Mopsuestia, Pseudo-Dionisie Areopagitul sau Amalarius de Metz.

[27] Vezi R. McCall, *Do this*, p. 13.

[28] Vezi R. McCall, *Do this*, p. 3 și următoarele.

[29] Vezi T. Leonhardmair, BM, p. 95.

[30] Vezi R. Schechner, *Performance Studies*, p. 22.

efectului[31]. Conceptul filosofic de corp din fenomenologie e în mod deosebit potrivit pentru a face inteligibil că pentru a comunica e nevoie de corp ca „loc de transbordare" [„Umschlagstelle"] (Edmund Husserl), între cultură și natură, între senzorialitate și simț: coexistența omului cu omul, a omului cu evenimentul, a omului cu transcendența se bazează pe existența noastră corporală. Devenirea evenimențială a cuvântului are nevoie de corporalitate; în creștinism ea se prezintă în „Dumnezeu încarnat" [„eingefleischter Gott"] (Magdalena Frettlöh) ca „mesaj al mântuirii manifestat corporal" [„körperlich manifestierte Heilsbotschaft"] (Regina Ammicht-Quinn)[32]. Expresie artistică, *ergo* estetică, în vreme ce liturghia este parte a procesului de comunicare unul cu celălalt a celor care celebrează împreună ca o comunitate festivă, a individului cu cele ce se întâmplă și cu divinul.

4.2. Re-sonare

Dacă reprezintă baza unei confruntări a sinelui cu mediul, legătura profundă dintre om și muzică se asociază inevitabil cu constituția corporală a acestuia. În perceperea muzicii devine deosebit de clar că noi, ca oameni, nu ne raportăm doar la noi înșine, ci că privarea de sine și raportarea la străin trebuie gândite întotdeauna împreună, în forma unei ambiguități[33]. Muzica își are originea chiar în om. Noi suntem implicați în sunet, în opera muzicală, după cum arată Georg Lukács. Creația estetică și existența participativă nemijlocită a omului alcătuiesc o unitate[34]. Pe lîngă aceasta însă, la rîndul ei muzica se află în afara a ceea ce îi este propriu. Se ajunge la o coliziune a unor *ordini străine*:

---

[31] Vezi Hannes B. Pircher, *Das Theater des Ritus. De arte liturgica*, Splitter, Wien, 2010, p. 457.

[32] Vezi Regina Ammicht-Quinn, „Corpus delicti: Körper – Religion – Sexualität", în *SaThZ* 6 (2002), pp. 255-268 despre întruparea lui Dumnezeu ca mesaj esențial al creștinismului.

[33] Vezi Waldenfels, SK, p. 198.

[34] Vezi Georg Lukács, Ästhetik II, Luchterhand, Neuwied-Berlin, 1972, p. 12.

în întâlnirea cu sunete care trec dincolo de lumea zgomotoasă a experienței cotidiene, ni se întâmplă ceva străin[35], pentru care Waldenfels folosește noțiunea de *páthos*[36]. Acest proces de trezire prin șoc reprezintă de asemenea originea rezonanței și, astfel, o condiție a trăirii estetice[37]. Căci întâlnirea și mișcarea ce a rezultat din ea provoacă un *răspuns* în cel afectat, adică în „responsoriumul corporal" (Bernhard Waldenfels). Rezonanța izbutește deoarece în om e suscitată o mișcare *analoagă muzicii*. Pe aceasta se întemeiază ideea unei *musica humana*, așa cum a fost definită în Antichitate și în Evul Mediu, care pornește de la o predispoziție artistică a organismului psiho-fizic[38], pe baza căreia muzica are efect.

A fi „trupește străbătut de sunete" [„leibhaftig durchtönt"] (Rudolf Steglich) înseamnă că omul e mișcat nu doar sufletește, ci și corporal[39]. Cauzalitatea fundamentală a muzicii și mișcării corporale poate fi constatată încă din faza prenatală și de aceea trebuie considerată ca fenomen profund uman. Reacții motorii pot avea loc la cel mai mic nivel, invizibil, precum și în mod vizibil pentru cei din jur, de la o ușoară legănare încoace și încolo, până la un dans dezlănțuit[40].

Înainte ca efectul muzicii să fie explicabil din perspectiva psihologiei și a neuroștiințelor, naturii muzicii ca *movens* i-a fost atribuită o aură mistică[41]. „Musica movet affectus" spune un vechi dicton al lui Isidor din Sevilla: a deveni mișcat și a fi mișcat prin muzică. Emoția sau estomparea sentimentului – fiecare însoțită de

---

[35] Vezi Waldenfels, SK, p. 164.

[36] Bernhard Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Fischer, Frankfurt a. M., 2006, p. 42 și următoarea.

[37] Vezi Erich Neumann, *Der schöpferische Mensch*, Frankfurt a. M., 1998, p. 77.

[38] Acest proces de corelare a mișcărilor sistemului muzică și a mișcărilor existenței oamenilor este în prezent rezumat în termenul de specialitate *sincronizare*.

[39] Vezi T. Leonhardmair, BM, p. 211 și următoarele.

[40] Vezi Franz Födermayr, „Universalien der Musik", în H. Bruhn, H. Rösing (eds), *Musikwissenschaft*, pp. 91-103.

[41] Vezi T. Leonhardmair, BM, p. 207.

reacții vegetative și expresii corporale – au fost recunoscute, încă din cea mai timpurie istorie a umanității, ca momente funcționale centrale ale muzicii[42]. Totuși, dat fiind că muzica nu urmărește vreun scop, reducerea ei la o funcționalitate a fost mereu analizată critic[43].

În termenii unei liturghii care „trăiește în și din spiritul lui Dumnezeu" [„die in und aus der Kraft des Gottes Geistes lebt"] și, în cele din urmă, nu poate fi *făcută*, accentul trebuie pus „mai puțin pe «a emoționa» (o fermecare plănuită și executabilă a oamenilor), cât pe a fi emoționat" [weniger auf „ein «Ergreifen» (also ein geplantes und herstellbares Verzaubern von Menschen) als vielmehr auf ein Ergriffen-Werden"][44]. Revenind la ideea deja amintită despre *páthos*, așa cum e formulată de Waldenfels, *musiké* este expresia estetică pentru a *se lăsa mișcat*, așa cum marchează liturghia și din punct de vedere teologic. Exemple pentru această copleșire emoțională prin dumnezeiesc și prin simultana (sau mai târzia) expresie din muzică se găsesc deja atât în Vechiul, cât și în Noul Testament. Muzica spre lauda lui Dumnezeu, pentru plângere sau jelire, ca expresie a bucuriei și recunoștinței, ca acordare la transcendență este o componentă existențială în trăirile omului, în constituția fiecăruia[45]. Așa se explică faptul că, începând încă din vremurile vechi, numeroase tratate teologice fac referință la relevanța muzicii ca mijloc de a întări spiritul omenesc în devoțiunea față de Dumnezeu și de a evoca sentimente religioase[46].

---

[42] Încă de la Pitagora ne-a fost transmisă presupunerea că muzica e capabilă să readucă la *dreapta măsură* corpul și sufletul.

[43] Vezi T. Leonhardmair, BM, p. 210.

[44] Christoph Freilinger, „Tut dies zu meinem Gedächtnis", prelegere nepublicată de la „C-Kurs Intensivwoche", Referat für Kirchenmusik der Erzdiözese Salzburg, 13 februarie 2014.

[45] Vezi, de exemplu, textele unor psalmi (precum *Ps* 57, 104 sau 150) sau *Ef* 5,19; *Col* 3,16; *1Co* 14/26 și *FA* 2,42.

[46] Vezi, de exemplu, literatura patristică. Chiar și după Iluminism, chestiunea structurii muzicale adecvate a serviciului religios a rămas o temă a lucrărilor muzicale, abordată de numeroși compozitori.

4.3. Syn-aisthesis

„Deci religia nu se transmite numai prin estetică, senzorialitate?", întreabă autorul germano-iranian Navid Kermani, într-un interviu legat de recenta lui publicație despre creștinism din perspectivă musulmană.

> Nu folosim ochii, urechile, gura și nasul, simțim cu inima atunci când ne comportăm ca oameni religioși? [...]. Adevărul divin nu este în primul rând ceva ce înțelegem intelectual, ci e ceea ce trăim ca realitate, mai ales în momentele extazului sau primejdiei extreme. Prin intermediarii săi estetici, această realitate ne copleșește [...]. [Wir gebrauchen unsere Augen, Ohren, Mund und Nase, wir fühlen mit dem Herzen, wenn wir uns als religiöse Menschen verhalten (...). Die göttliche Wahrheit ist nicht in erster Linie etwas, was uns intellektuell einleuchtet, sondern das wir zumal in Momenten höchster Verzückung und Not als eine Wirklichkeit erfahren. In ihren ästhetischen Vermittlungen überwältigt uns diese Wirklichkeit (...)][47].

Tocmai în bisericile răsăritene, afirmă Kermani, devine clar că serviciile divine pot (încă) fi o mare experiență senzorială[48].

În liturghie ca fenomen *poli-estetic*[49] expresia are loc întotdeauna ca „intermedia" (Dick Higgins) – „the word cannot only

---

[47] *Apud* Joachim Frank, „«Unterdrückte Tradition kehrt als Zombie zurück.» Joachim Frank im Interview mit Navid Kermani", *Frankfurter Rundschau*, www.fr-online.de/literatur/navid-kermani-im-interview-unterdrueckte-tradition-kehrt-als-zombie-zurueck,1472266,31527850,item,1.html, 25.08.2015. N. Kermani consideră că un motiv esențial al pierderii importanței creștinismului în Occident este atenția diminuată acordată formei.

[48] N. Kermani în J. Frank, „Unterdrückte Tradition kehrt als Zombie zurück".

[49] Vezi Wolfgang Roscher, „Polyaisthesis-Polyaesthetics-Polyaesthetic Education", în W. Roscher et al., *Polyaisthesis. Multiperceptual consciousness and the idea of integrating arts and sciences in education*, Verband d. Wissenschaftlichen Gesellschaft Österreichs, Wien, 1991, p. 9: „«poly» refers [...] to a qualitative «more» of links between appearance and effect".

be heard”[50]. Corp și spirit, senzualitate și raționalitate nu trebuie înțelese aici ca perechi contrastive; astfel, Waldenfels subliniază că problemele raționalității încep deja în sfera simțurilor: „Cunoașterea rămâne corelată retrospectiv cu un proces senzorial [...]”[51]. [„Das Erkennen bleibt [.] zurückbezogen auf einen sinnlichen Prozeß (...)”.] Termenii germani (*etwas*) *begreifen*, *erfassen* [a înțelege, a sesiza (ceva)] exprimă just raportarea retrospectivă a cunoașterii la acțiune (corporală). Din moment ce această experiență (existențială) depășește expresia lingvistică, înseamnă că se poate observa caracterul fundamental al corporalității[52]. *A mișca*, *a pipăi*, *a mirosi*, *a gusta*, *a auzi*, *a simți* ca bază a proceselor de transformare individuale și colective din riturile creștine sunt dimensiuni *comunicaționale* ale unui *sensus communis*, adică, în termenii lui Maurice Merleau-Ponty, ale unui corp omenesc ca sistem sinergetic viu[53].

Nu doar în teologie, ci și în discursul estetic muzical mișcarea corporală ca sursă de cunoaștere este mai puțin prețuită sau i se acordă puțină atenție[54]. Însă cu cât ne întoarcem mai mult în istorie, cu atât devine mai limpede că prin *musiké* a auzi, a vedea și a simți erau înțelese ca unitate. În *musiké* a grecilor sunt intens perfecționate relațiile dintre tiparele sonore și mișcările corporale; cele din urmă

---

[50] Teresa Leonhardmair, „The Art of Celebrating. The Aesthetics of Performance in Christian Liturgy or Performance Art and Liturgy”, prelegere la European Intensive Program in Intercultural Theology and Interreligious Studies *Translating God(s): Fluid Religion and Orthodoxy*, Ovidius University of Constanța – România, 10-21 septembrie 2012.

[51] B. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, p. 107.

[52] Vezi Ursula Rao, Klaus-Peter Köpping, „Die «performative Wende»: Leben – Ritual – Theater”, în U. Rao, K.-P. Köpping (eds), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, LIT, Münster, 2000, pp. 1-32.

[53] Vezi Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, de Gruyter, Berlin, 1966, p. 274.

[54] Vezi Daniel Zwiener, *Als Bewegung sichtbare Musik. Zur Entwicklung und Ästhetik der Methode Jaques-Dalcroze in Deutschland als musikpädagogische Konzeption*, Die Blaue Eule, Essen, 2008, p. 94.

le evidențiază pe cele dintâi, dar „însuși corporalul este obiect al prețuirii estetice și al desfătării senzoriale”[55]. O *musica motionala* înțelegea ochiul, urechea și sensibilitatea proprioceptivă ca simțuri paritare ale perceperii muzicii[56]. Astfel, Augustin cerea să îndreptăm și privirea asupra bătăilor ritmice: „[...], căci trebuie nu doar să auzi, ci și să vezi [...] cât timp ocupă ridicarea și coborârea”[57]. Vechile cântări creștine, precum în muzica gregoriană sau cântările liturgice ale bisericii bizantine, care se organizează prin gesturi făcute cu mâna, evidențiază în mod plastic această relație dintre auz și văz.

4.4. Audite!

Atât de esențială pentru iudaism, *Shema Israel* [*Ascultă, Israel*] (*Dt* 4,6) trimite la un moment elementar și arhaic, care privește și credința creștină: a auzi. Mai mult decât germanul *hören* [*a auzi*], *horchen* [*a asculta*][58] este potrivit pentru a reprezenta multidimensionalitatea corelată cu aceasta și momentul de atenție devotată – ceea ce se referă atât la muzică, cât și la liturghie. Vilém Flusser arată condiția corporală legată de atitudinea ascultării: omul, impresionat în corporalitatea sa, este transpus într-o tensiune interioară, iar activitatea simțurilor e suspendată[59]. Această atenție implică nu numai o conexiune cu sinele ascultător (în interior), ci și una cu alteritatea (în exterior). A fi situat în spațiul evenimentelor dintre om și muzică implică o înțelegere mai largă pentru *a auzi/a asculta*, a depăși referința la un unic organ de simț, și anume *urechea*. Mai degrabă, omul întreg e cel care *aude*. Structuri sonore senzoriale exercită o influență asupra individului și provoacă o reacție. *Auzirea*

---

[55] C. Kaden, „Artikel «Musik»”, p. 256 și următoarele. [„Das Körperliche wird selbst Gegenstand ästhetischer Wertung und sinnlichem Genuß”].

[56] Vezi C. Kaden, „Artikel «Musik»”, p. 269.

[57] Aurelius Augustinus, *Musik. De musica libri 6*, Schöningh, Paderborn, 1940, II/13/24. Și notația muzicală poate fi înțeleasă ca fenomen sinestetic.

[58] Vezi engl. *to hear* vs. *to listen*; de asemenea în română diferența dintre *a auzi* și *a asculta*.

[59] Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie,* Bollmann, Düsseldorf, 1991, p. 197.

ca *ascultare* înseamnă *a te lăsa mișcat* și *a răspunde* la aceasta. Astfel, și în literatură perceperea muzicii este adesea descrisă ca un proces *activ*, care se întemeiază pe o participare interioară. Cel care ascultă, afirmă Flusser, devine muzică în chiar corporalitatea sa – muzica se întrupează în el[60]. În context religios, acest aspect cunoaște o încărcare suplimentară când în cel care ascultă se corporalizează o atitudine spirituală, transportată cu muzica.

Nu trebuie omis aici încă un aspect: auzul *tactil*, adică perceperea sunetului prin piele, marchează în mod deosebit ceea ce se află la începutul procesului de auzire: *páthos* în *atingerea*, literalmente, de către forme străine. În contrast cu prețuirea redusă a simțului tactil în cultura noastră, caracterul primordial *și* fundamental al acestuia se descoperă la nivel ontogenetic[61]. Acest moment arhaic al simțului auzului în simbioză cu mai vechea senzație haptic-kinetică[62] arată că „nu se poate vorbi de o graniță clară între ce se simte și ce se aude nici din punct vedere istoric, nici din cel al trăirii”[63].

În definitiv, *a auzi*, *a simți*, *a vedea* se întrepătrund în corpul spațiului sacral. Nu e deloc întâmplător că construcțiile bisericești au adesea o acustică excepțională. Cunoștințele despre potențialul spațiului ca mijlocitor al muzicii erau parte a arhitecturii încă din vremea vechilor meșteri. Spațiul „participă la interpretare” [„spielt mit”] (Bernhard Waldenfels). Auzim nu doar ceva în spațiu, ci categoric chiar condiția spațială. Invers, muzica ne face să trăim spațiul

---

[60] V. Flusser, *Gesten*, p. 198.

[61] A auzi *cu pielea* nu reprezintă nicidecum doar un nivel subliminal al perceperii muzicii (vezi T. Leonhardmair, BM, p. 246). Acest fapt este susținut de rezultate ale studierii perioadei prenatale: la începutul sarcinii, în faza *preauditivă*, auzul cu pielea este central, calităţile dinamice ale muzicii sunt percepute tactil şi proprioceptiv. Vezi Ludwig Janus, „Pränatales Erleben und Musik”, în Bernd Oberhoff, *Die seelischen Wurzeln der Musik. Psychoanalytische Erkundungen*, Psychosozial-Verlag, Gießen, 2005, pp. 9-20.

[62] Vezi Friedrich Klausmeier, *Die Lust, sich musikalisch auszudrücken. Eine Einführung in sozio-musikalisches Verhalten*, Rowohlt, Reinbek b. H., 1978, p. 215.

[63] M. Dobberstein, *Mensch und Musik*, p. 250 și următoarea [„dass von einer scharfen Grenze zwischen Gefühltem und Gehörtem weder geschichtlich noch dem Erleben nach gesprochen werden kann”].

respectiv în mod specific; în contextul liturghiei, un moment estetic marcant cuprinzând omul în integralitatea sa, spațiul sacru devine, din nou, audibil cu tot trupul.

4.5. Heterotopii/Heterocronii

Muzica și perceperea muzicii generează spații și timpuri specifice, la care omul a participat ca integralitate *corp-suflet-spirit* și în care este prezent. Spațiile-altfel și timpurile-altfel se dublează în contextul muzicii bisericești: intrarea concretă în spațiul sacru marchează, cu un gest corporal, trecerea pragului din timpul obișnuit în cel festiv[64]. Muzica din liturghie îl atinge pe omul care se găsește deja într-o altă zonă.

Fără să existe exclusiv obiectiv și fără să fie complet lăsate în seama subiectului, muzica creează spațiu și timp, care, în alternanță cu percepția, sunt realizate întotdeauna individual și mereu noi. Spațiul interior, adică cel creat în subiect de muzică, îl influențează pe individ. Această sono-sferă este un „heterotopos" (Michel Foucault), care, fiind „extra-ordinar" (Bernhard Waldenfels), ni se sustrage[65]. Când acest loc-străin unește aspecte a ceea ce e personal, ale conflictelor, eliberării de teamă și ale transverbalității[66], sunt posibile experiențe individuale profunde.

Pătrunderea în timpul individual-fenomenal, așa cum are loc prin muzică, este totodată o ridicare în timp, adică în prezentul absolut, „consonanță" a trăirii și închipuirii[67]. Momentul temporal al

---

[64] Vezi Gerard Lukken, „Semiotik des Raumes. Theater und Ritual – Unterschiede und Berührungsebenen", în Thomas Nisslmüller, Rainer Volp (eds), *Raum als Zeichen. Wahrnehmung und Erkenntnis von Räumlichkeit*, LIT, Münster, 1998, pp. 55-70.

[65] Vezi Bernhard Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2009, p. 113 și următoarele.

[66] Vezi Walther C. Simon, „Musik und Heilkunst", în Wilhelm J. Revers et al. (eds), *Neue Wege der Musiktherapie. Grundzüge einer alten und neuen Heilmethode*, Econ, Düsseldorf-Wien, 1974, pp. 9-16.

[67] Vezi Wolfgang Müller-Funk, „Die Kunst und der Riss in der Zeit", *Der Standard* 30.11.2002, p. 7. Vezi Eugen Schulak, „Zeit, lass nach. Eine Parfor-

clipei („corecte”/„favorabile”) (*kairós*), care caracterizează trăirea muzicală, desemnează o „poziție în timp privilegiată” [„privilegierte Zeitstelle“] (Bernhard Waldenfels): Deoarece *acum* se află într-o „relație de îndrumare” [„Verweisungszusammenhang“] (B. Waldenfels) și de aceea nu este nicicând timp complet neîmpărtășit[68]; sinteza, creată prin muzică, a trecutului, a ceea ce se petrece și a viitorului poate fi considerată în această privință drept moment muzical fundamental[69]. Însă clipa, în muzică, nu are în sine nimic fix – în orice moment, acum este un altul. Clipa călătorește împreună cu receptorul[70].

4.6. Musiké ca vehicul

Dacă muzica mișcă *inima spre Dumnezeu*, trebuie ea însăși să fie în mișcare. Procesele transformării (*trecerea în altă formă*) și ale transcendenței (*trecerea dincolo urcând*) indică deja prin terminologie momentul mișcării pe care îl conțin; acesta din urmă se află în strânsă corelație în ce privește conținutul și cu fenomene asociate contextual, ca *iubire*, *moarte*, *spirit* sau *suflet*, așa cum devine evident în imaginea motorului vieții (iubire), a coborârii (moarte) sau cea despre *spiritus movens* (spirit)[71].

Muzica, inclusiv relația sa intrinsecă cu mișcarea corporală structurată (dans) este în toate culturile un mijloc[72] pentru a iniția și acompania mișcarea de *aici* spre *acolo* (*transcendere*). Gândind încă

---

cejagd”, *Die Furche* 01.04.2004, p. 21: „[...] in eben dieser Gegenwart schaffen wir und erschaffen wir uns selbst” [„(...) tocmai în acest prezent creăm și ne plăsmuim pe noi înșine”.].

[68] B. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, p. 131.

[69] Vezi Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert I*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989, p. 99.

[70] C. Dahlhaus, *Die Musiktheorie...*, p. 99.

[71] În secolul al XV-lea, în lucrarea sa *Das Globusspiel* [*De ludo globi*], Nicolaus Cusanus a transpus mișcarea abstractă a căutării lui Dumnezeu într-un joc concret, fizic, implicând mișcare.

[72] Vezi Mircea Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991, p. 172. În cultura islamică, *dervișii rotitori* ai *confreriei Sufi* sunt exemplari pentru includerea dansului în spiritualitate.

și mai radical, această *trecere dincolo* trebuie localizată chiar în muzică (când se petrece). Când, în clipa împlinirii, omul *devine* muzică, el extinde limitele recognoscibilului și perceptibilului, realizându-se o ruptură cu starea de veghe normată cultural – experiență mistică declanșând transformarea[73]. Această *unio mystica* prin muzică reprezintă un exercițiu de deprindere a extramundanului și suprapământescului[74] și nu este neapărat legată de un context spiritual-religios. Căci sensul muzicii nu se epuizează în împlinirea circuitului vital. Ea însăși garantează deja prezența *celuilalt*. Familiară și totodată necunoscută, emoționează deoarece, ca „gest al extazului" (Vilém Flusser), depășește ordinea familiarului[75]: „Ea nu are nevoie să se ascundă, în grandioasa și supercomplexa ei simplitate, e obscură"[76].

Musiké a fost înțeleasă întotdeauna ca indicând dincolo de sine. O teorie muzicală antică, valabilă și în prezent, se bazează pe ideea proporțiilor numerice analoage în muzică, om și natură și consideră că muzica e „imagine sonoră a ordinii divine" (Johann Sebastian Bach). Nu e nimic arbitrar că în aceste fundamente se întrepătrund teorii muzicale și teologice. În tratatul său despre muzică din Antichitatea târzie, Augustin se ocupă intens de numericitatea sunetelor care precedă audibilul. În acest fundament, corelat cu principiile Creației *măsură*, *număr* și *cumpănă* (*Sol* 11, 20), momentul transcendent în sine este prezentat ca imanent muzicii. Potrivit lui Augustin, prin numericitatea sa, muzica se depășește (deja) pe sine[77].

---

[73] Vezi T. Leonhardmair, BM, p. 305.

[74] Vezi Oliver Sacks, *Der einarmige Pianist.* Über Musik und das Gehirn, Rowohlt, Reinbek b. H., 2008, p. 322. Muzica inițiază o atmosferă care favorizează receptivitatea, stimulînd capacitatea imaginativă și multe altele.

[75] Vezi Albert Gerhards, „Im Spannungsfeld von Wort und Zeichen. Kirchenmusik und Theologiegeschichte", în Winfried Böning (ed), *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven*, Carus, Stuttgart, 2007, pp. 52-63; de asemenea, Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1999, p. 185 și următoarele.

[76] V. Flusser, *Gesten*, p. 203.

[77] Vezi Aurelius Augustinus, *De musica. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis*, Meiner, Hamburg, 2002, I, I, 1. *Cf*. grecescul *nómos*, care desemnează imuabilul și care unește numărul și divinitatea.

4.7. Musiké ca muzică mișcată/mișcare muzicală

Mișcările simple, însoțite de muzică sunt un element esențial al liturghiei[78]. Rudolf Pacik, un specialist în domeniul liturghiei și al muzicii bisericești, consideră că fiecărei acțiuni rituale trebuie să i se rezerve propriul sunet[79]. Prin aceasta se lămurește că liturghia constă din mai multe secvențe (acționale) legate între ele[80].

Ca exemplu pentru o relație între activitate (prin mișcare) și sunet, care se sprijină pe o îndelungată tradiție, s-ar putea aminti mai întâi practica Bisericii Catolice, care s-a dezvoltat în secolul al XII-lea, referitoare la *Conductus* – înaintarea preotului spre amvon, susținută sonor; de asemenea, mersul spre comuniune are loc în muzică. Pentru ritul bizantin, se poate aminti ca exemplar *dansul lui Isaia*: perechea mirilor înconjoară de trei ori masa, în cântecele preoților. În *Holy Dance* al comunităților afro-americane legătura dintre cântec și gest se arată *în cadrul unei comunități cre*știne extraeuropene. În sfârșit, o formă tipică, transculturală, care reprezintă unitatea dintre muzică și mișcarea corpului, e *procesiunea* (comunității și/sau a preotului) din spațiul bisericii și din cel exterior[81]. O menționare timpurie a uneia dintre ele se găsește în Vechiul Testament ca *dansul lui David în fața chivotului* (2 *Sam* 6,14).

O referință biblică la existența dansului în contextul credinței poate fi găsită în cele din urmă în *dansul lui Miriam* (*Iș* 15, 20). Nu doar în religiile abrahamice, ci și, ba chiar mai mult, în alte contexte cultural-religioase – fie în cultele antice, fie în religiile naturii – devine evident că mișcarea de dans reprezintă posibilitatea unei experiențe totale a divinității ca fiind „co-dansator"[82]. În mișcare

---

[78] Ca exemple pentru legătura dintre activitate și muzică în domeniul muncii, vezi *Shanties* ale marinarilor britanici sau *Worksongs* ale sclavilor negri din SUA.
[79] Michaela Hessenberger, „Himmlisches Bekenntnis", *Rupertusblatt* 30. iunie 2013, p. 8.
[80] M. Hessenberger, „Himmlisches Bekenntnis", p. 8.
[81] Vezi T. Leonhardmair, BM, p. 304.
[82] Reprezentarea timpurie a zeilor în rolul de *co-dansatori* se găsește, de exemplu, în Aristophanes, *Thesmophoriazusae*, Aris & Phillips, Warminster, 1994, pp. 953-1000.

nu doar se creează relația cu divinitatea, ci și omul se exprimă nemijlocit în ființa sa așa cum e. Nu este reprezentat un gând, ci corpul care *gândește* chiar el și *este* expresia acestuia. În ciuda acestui caracter fundamental al mișcării (expresive) și a ancorării ei în cult, dansul ca formă de exprimare a fost depreciat și marginalizat – în primul rând ca urmare a apariției în creștinism a unei larg răspândite ostilități față de corp. Relația bisericilor creștine cu dansul este problematică, însă cu toate acestea există și urme – cel puțin subculturale, puțin receptate – ale unei includeri a dansului în cadrul liturghiei: „În timpul întregii istorii a Bisericii occidentale a existat un dans religios [...]. În timpul întregii perioade a existat însă și lupta împotriva dansului religios”[83]. De-a lungul secolelor s-au dezvoltat diverse conturări ale unei tradiții de dans. Sunt menționate frecvent dansurile procesionale din creștinismul timpuriu, similare cu dansurile-labirint dintre secolele al XI-lea și al XIII-lea, precum și piesele cu dans rituale[84].

Practici actuale de dans, care pot fi descoperite izolat[85], se raportează în principal la modele simple din tradiția dansului religios sau încearcă, prin gesturi expresive, să aducă conținuturi spirituale

---

[83] Elisabeth Feldtkeller, „Lieder Paul Gerhardts im geistlichen Tanz”, în Winfried S. Böttler (ed), *Paul Gerhardt in Kirche, Kultur und Lebensalltag: Beispiele für die Praxis*, Frank & Timme, Berlin, 2007, pp. 43-62, aici p. 53. [„Während der gesamten abendländischen Geschichte der Kirche gab es den geistlichen Tanz. (...). Während der gesamten Zeit bestand es aber auch den Kampf gegen den geistlichen Tanz“.] Norme și interdicții există deja în tratatele și hotărârile sinodale din secolul al II-lea. Vezi Gotthard Fermor, „Artikel «Tanz II. Praktisch-theologisch»”, în Gerhard Müller (ed), *Theologische Realenzyklopädie*, de Gruyter, Berlin-New York, 2001, pp. 647-655 despre practica mistică din gotic ca o excepție la aceste interdicții.

[84] Vezi Sibylle Dahms, „Artikel «Tanz/C. Gesellschaftstanz/I. Mittelalter»”, în Ludwig Finscher (ed), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil. IX*, Bärenreiter, Kassel, p. 265-268. Ca exemple de dansuri, vezi hora de la St. Léonard, dansul episcopului în biserica de la St. Martial, dansul pascal al clericilor din Besançon sau piesa cu dans rituală din Auxerre.

[85] Vezi de exemplu vecernia duminicală cu dans din parohia romano-catolică „St. Elisabeth” din Salzburg. Se dansează la început, la sfârșit și în locul crezului, sub conducerea preotului Heinrich Wagner.

în forma dansantă. Însă în vreme ce compozițiile pentru biserică țin pasul cu evoluția Noii Muzici, dansul rămâne în urmă. Dansul contemporan nu și-a găsit încă locul în contextul unei muzici bisericești.

Începând cu modernitatea, artele performative au trecut printr-o mare schimbare. În sensul muzicii ca *musiké*, pare deosebit de interesant că, începând cu avangardele culturale de la începutul secolului XX, s-au făcut în mod repetat eforturi de a reuni artele. Experimente care depășeau diviziunile au condus în cele din urmă la *Performance Art*. Pentru muzică și dans aceasta înseamnă să fie conduse înapoi, încă și mai aproape de rădăcinile comune, la o relație implicând și cuvântul (și imaginea). Acțiunea (*Performance*) și corporalitatea reprezintă aici parametrii centrali. Există însă posibilitatea unei includeri a *Performance Art* în liturghie?[86] Fiind o *interpretar*e de sine modelată cultic-ritual (spre interior), precum și, în realitatea sa, o *reprezentare* de sine senzorială realizată public (spre exterior)[87], liturghia este „cultural practice" (Bridget Nichols) și ca atare întrețesută cu cultura respectivă. „Nicio formă a slujbei creștine nu poate să-și păstreze sau modifice configurația independent de cultura care o înconjoară"[88]. Nici chiar o liturghie care rămâne aceeași, ca în bisericile ortodoxe, nu poate fi total separată de transformările culturale, câtă vreme ea se schimbă în percepere, funcție și capacitate de a influența, continuă Hanns Kerner[89]. Dacă, potrivit lui Romano Guardini, cultura este un spațiu al posibilității în care liturghia se poate exprima și înțelege pe ea însăși

---

[86] Această chestiune e analizată pe larg în T. Leonhardmair, „Erkenntnis durch Handlung".

[87] Vezi Martin Klöckener, „Gottesdienst als kulturelles Phänomen", în Hanns Kerner (ed), *Gottesdienst und Kultur. Zukunftsperspektiven*, Evang. Verl.-Anstalt, Leipzig, 2004, pp. 17-61.

[88] Hanns Kerner, „Gottesdienst und Kultur. Zukunftsperspektiven – eine Einführung", în H. Kerner, *Gottesdienst und Kultur*, pp. 7-15, aici p. 7 [„Keine Form des christlichen Gottesdienstes kann unabhängig von der ihn umgebenden Kultur Gestalt bewahren oder verändern"].

[89] Vezi H. Kerner, „Gottesdienst und Kultur", p. 7.

– cu alte cuvinte, a avut de-a dreptul nevoie de cultură[90] – ea poartă în sine misiunea, pentru a vorbi din perspectivă catolică, în spiritul Conciliului Vatican II, de a citi mesajul creștin în lumina semnelor timpului, pentru a depăși astfel „distanța neajutorată a bisericii față de arta modernă"[91], după cum scrie Otto Mauer. Aceasta înseamnă a ajunge la un dialog cu o artă care nu e apreciată în funcție de acceptare, ci de interpretare și trăire a lumii[92]. Însă oare nu aparține și mesajul creștinătății unei materii dificile, greu de surprins, ciudate, care înseamnă pentru noi nu doar *wellness* pentru suflet, ci care ne scoate din apatie, ne inspiră și ne cheamă la o veșnic nouă dezbatere, implicând fricțiuni? *Performance Art*, ca expresie sinestetică de-a dreptul, poate ca *musiké* eminamente contemporană, ar putea avea un loc tocmai în liturghie; și nu în ultimul rând, deoarece liturghia însăși este *performance*[93]. De asemenea, și în afara liturghiei arta *performance* reprezintă o posibilitate de a transmite conținuturi teologice cu mijloace artistic-estetice și de a produce transformări în cei care asistă. Proiectul *Ver/rückungen – De/plasări*, conceput de autoare, cu actori cu și fără dizabilități, de la Biserica evanghelică sibiană „Sfântul Ioan" (mai 2016) – trebuie înțeles în acest sens ca muzică bisericească, ce nu are loc în cadrul liturghiei, ci trebuie mai degrabă interpretat în tradiția *dramei liturgice* sau a *oratoriului*. Prin mișcare, sunet, cuvânt – *musiké* – este pusă în scenă alternanța dintre înțelepciune și nechibzuință prin personajul *Nebunului Sfânt*.

---

[90] Vezi R. Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, p. 38 și următoarele.

[91] Vezi Otto Mauer, „Moderne Kunst als pastorales Problem", în Otto Mauer, Über Kunst und Künstler, ed. Günter Rombold, Residenz, Salzburg-Wien, 1993, pp. 168-181, aici p. 176 [„hilflose Distanz der Kirche zur modernen Kunst"].

[92] Vezi Teresa Leonhardmair, Günther Jäger, „Sichtbar, hörbar, spürbar. Künstlerische Beiträge zur KATHARINAfeier 2007-2013", în Anna Steinpatz et al., *KATHARINAfeier. Kritisch-theologisch-feministisch. Eine Nachlese*, P. Lang, Frankfurt a. M., 2015, p. 19 și următoarea.

[93] Autoarea a realizat deja numeroase proiecte de perfomance în cadrul celebrărilor liturgice. De exemplu: *Über Gänge* (Sacellum, Salzburg, 2014), *The Lord is my Song* (Domul din Salzburg, 2011). Se cuvine menționată aici și lucrarea *Am Bach – weiter im Fluss* (biserica catolică, Lucerna, 2011) de Claudia Bucher ș.a.

5. Epilog

Pentru început, la considerațiile despre *leiturgía* ca loc al *musiké* se situează o observație marginală aparent puțin relevantă: în terminologia topologică transpare conexiunea originară a bisericii ca loc pentru *musiké*. *Corul*, ca noțiune spațială a arhitecturii sacre (loc al clericilor care cântă) și ca desemnare pentru *ekklesia* care cântă, provine din cultura antichității grecești. În perioada prehomerică, *choros* avea multipla semnificație de (1) loc pentru *musiké* (cântat, dans și joc), (2) grup de interpreți ai *musiké* sau (3) chiar *chorea* (hora)[94]. Așadar, ideea de a imagina spațiul bisericii și, mai mult, chiar liturghia ca loc al *musiké* nu e probabil o intervenție complet nouă. Comunitățile creștinismului timpuriu erau încă aproape de o înțelegere a muzicii ca *musiké*.

În principiu liturghia este un loc-aparte cu estetică specifică. Și „o societate are nevoie de locuri în care să se adune, în care abandonează timpul obișnuit și își asigură idealurile fundamentale, în care evocă miturile ei fondatoare și, poate, prin cântec, trăiește ceva împreună”[95], pentru a-l cita încă o dată pe Kermani. Prin *a se mișca* și *a permite să fii mișcat*, în întâlnirea divinului și a umanului, liturghia face perceptibile viața și spiritul viu. Aici se vede îndeosebi ceea ce e important pentru oameni, o schimbare de perspectivă asupra muzicii, în multitudinea ei de straturi și se lămurește că trăirea muzicii bisericești ca *musiké* extinde dimensiunile umanului, că „trebuie corectată definitiv viziunea despre om ca ființă orientată

---

[94] Vezi Walter Blankenburg, „Die frühchristliche Bedeutung des Wortes «Chor»”, în Walter Blankenburg, *Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik,* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1979, p. 11 și următoarele. Odată cu Iluminismul și secularizarea, termenul *chor* își pierde conotația teologică și, de atunci, desemnează un grup de cântăreți.

[95] N. Kermani, „Unterdrückte Tradition kehrt als Zombie zurück”. [„eine Gesellschaft braucht Orte, an denen sie zusammenkommt, an denen sie aus der alltäglichen Zeit aussteigt und sich ihrer grundlegenden Ideale versichert, an denen sie ihre fundierenden Mythen vergegenwärtigt und etwa im Gesang, in der Musik gemeinsam etwas erfährt”]. Kermani arată că în prezent se ajunge la o evacuare a acestei trăiri în locuri seculare.

exclusiv spre supraviețuire și rezolvarea problemelor cognitive”[96]. *Leiturgía*, ca loc al absolut omenescului și trecând dincolo de pământesc, arată ce este muzica în esența ei cea mai profundă: *mișcare*, care reușește să se exprime plenar abia laolaltă cu simțurile, prin dezvoltarea dimensiunilor acestora, existență în corp și în absența acestuia. În acest fel e posibil contactul. Această valoare a muzicii, atât de frecvent subliniată în mediul profan, în liturghie pare cu adevărat reală.

[96] Michael B. Buchholz, „Die Geburt der Sprache aus dem Geist der Musik. Evolutionstheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Psychoanalyse und Musik”, în B. Oberhoff (ed), *Die seelischen Wurzeln der Musik*, pp. 87-122, aici p. 89. [„(...) dass die Sicht des Menschen als eines bloß auf Überleben und kognitives Problemlösen orientiertes Wesen nachhaltig korrigiert werden muss”].

O examinare spectrală a arhetipului cântării bizantine*

Livia Teodorescu-Ciocănea & Joel Crotty**

In this article, a particular hypostasis of Byzantine chant was chosen to be spectrally examined, from the multitude of possible variants: a melodic structure accompanied by a simple bass drone called Ison, placed bellow the melody and sung by male choir. This model is referred to in this paper as Byzantine chant archetype and is further approached from the spectral listening perspective. Psychoacoustic analysis criteria were used, such as: holistic/analytic listening, sound fusion/fissioning, sensory consonance/dissonance, harmonic entropy, etc. The research is an attempt to demonstrate that Byzantine chant with Ison presents an ideal situation for sound fusion perception and holistic listening. The persistence of the fundamental pitch (Ison) over the melodic structure acts in favor of partials fusion of the two layers into one perceptual entity. Starting with Western medieval organum, polyphonic practice broke with the monolithic perceptual entity provided by the Ison by simply moving the bass line and later filling it in with chords resulting from the multipart structure. The perception mode shifted from sound fusion to sound fissioning. The way we hear the polyphonic texture is of an analytic nature (analytic listening mode). It appears that Western music culture developed a more analytic model of hearing while the Eastern one relied more on a holistic listening type.

Keywords: *holistic listening, analytic listening, tonalness, inharmonicity, heterophony.*

---

* Textul a apărut inițial în limba engleză în Livia Teodorescu-Ciocănea & Joel Crotty, „Spectral examination of Byzantine Chant archetype", în *Journal of the International Society for Orthodox Church Music* 1 (2014), pp. 1-19. Traducere în limba română de Ana-Monica Cojocărescu și revizuită de autori.

** Livia Teodorescu-Ciocănea este profesor universitar doctor la Universitatea Națională de Muzică din București și Adjunct Associate Professor la Monash University, Australia, e-mail: livia.teodorescu-ciocanea@monash.edu; dr. Joel CROTTY este muzicolog.

1. Descrierea spectrală a arhetipului cântării bizantine ca o structură melodică însoțită de un sunet ținut în bas (Ison)

Muzica bizantină este exclusiv vocală. Pentru a înțelege legătura subtilă dintre un anumit etos și proprietățile acustice subiacente ale sursei care produce sunetul, unele aspecte ale vocii umane sunt discutate dintr-o perspectivă psihoacustică.

1.1. Caracteristicile spectrale ale vocii umane

Vocea umană este considerată ca având un *sunet armonic*. William A. Sethares se referă la sunetele produse de instrumentele cu spectru armonic, inclusiv la cele emise de vocea umană, ca fiind *sunete armonice* care posedă un *timbru armonic*[1]. Vocea produce *sunete armonice*, cu un timbru armonic, la fel ca majoritatea instrumentelor clasice occidentale, cum ar fi cele cu coarde sau de suflat. *Sunetele armonice* sunt cele care au mai multă energie pe *spectrul armonic* și pe porțiunea staționară a vibrațiilor. Frecvența fundamentală a unui spectru armonic este, în general, cea mai puternică și este percepută ca înălțimea sunetului, celelalte frecvențe (numite armonice) fiind multipli întregi ai frecvenței fundamentale (f, 2f, 3f etc.). În anumite condiții de emisie sonoră, se produc, de asemenea, și *frecvențe inarmonice* care sunt multipli neîntregi ai frecvenței fundamentale (de exemplu f, 2,1f, 3,1f etc.). Instrumentele (cum ar fi clopotele, cinelele, gongurile), care au mai multă energie pe spectrul inarmonic produc *sunete inarmonice*; prin urmare, parțialele lor nu sunt relaționate armonic. Vocea umană produce, de asemenea, parțiale inarmonice pe porțiunea de atac a vibrațiilor, sau prin utilizarea unor tehnici vocale neconvenționale (spre exemplu șoaptă, murmur sau țipăt). Subtilitățile timbrale care înfrumusețează calitatea sunetului se datorează, de asemenea, prezenței frecvențelor inarmonice. Spectrul armonic coexistă

[1] Vezi William A. Sethares, *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*, Springer-Verlag, London, 2005.

cu spectrul inarmonic în proporții diferite, formând ceea ce se numește bispectrum-ul[2].

Complexitatea spectrului sonor al vocii umane ar putea fi mai bine înțeleasă prin analogie cu spectrele anumitor instrumente. În cazul unui instrument de suflat, vibrația rezonatorului – sub acțiunea sunetului generat de coloana de aer – modulează vibrația aerului din tub. Nivelul de modulație este foarte mic, însă efectul de lupă al percepției sonore recepționează modificarea produsă în natura vibrațiilor[3]. În mod similar, în cazul vocii umane, vibrația diferitelor părți ale corpului care acționează ca rezonatori – sub acțiunea sunetului generat de corzile vocale – influențează calitatea sunetului și, prin urmare, schimbă natura vibrațiilor. În aceste condiții, vibrația aerului nu mai poate fi considerată o vibrație ideală – unde un singur parametru (amplitudinea) are variație sinusoidală, ci va deveni o „vibrație parametrică", unde unul sau mai mulți parametri (considerați ca fiind constanți în comparație cu vibrațiile ideale) sunt *modulați* de însăși vibrația generală. Deși parametrul modulației este foarte mic, urechea îl percepe ca *subtilitate timbrală.* Sistemul auditiv traduce, de asemenea, în *subtilități timbrale* și alte câteva detalii ale vibrațiilor vocale, cum ar fi: *vibrato*-ul sau *fluctuațiile micro-tonale.*

1.2. Caracteristicile timbrului vocal al arhetipului cântării bizantine ca structură melodică însoțită de un sunet ținut în bas (Ison) cântată de cor bărbătesc

Timbrul vocal al arhetipului cântării bizantine ales pentru a fi examinat în această lucrare este rezultatul unei combinații de voci masculine. Structura melodică a arhetipului cântării bizantine pe care îl examinăm este plasată deasupra Isonului și este cântată, în mod normal, de voci relativ înalte, iar Isonul de voci grave. Isonul este, de obicei, plasat într-un registru grav și este cântat fie la uni-

---

[2] L. Teodorescu-Ciocănea, *Timbrul muzical: Strategii de compoziție*, Editura Muzicală, București, 2004, p. 66.

[3] L. Teodorescu-Ciocănea, *Timbrul muzical...*, p. 60.

son, fie în octave. Calitatea generală a timbrului cântării bizantine este influențată și de *sintaxa sa, raportul dintre registre, intonația non-temperată și de emisia vocală specifică.*

Sintaxa arhetipului cântării bizantine este de tip heterofonic, prezentând o structură melodică cu caracter continuu (melismatic) peste un sunet pedală (Ison), care funcționează ca fundamentala spectrului. Persistența unei frecvențe joase este foarte importantă pentru calitatea generală a *timbrului*. Vocile grave ale bașilor și baritonilor, care cântă Isonul, introduc un număr mare de armonice în domeniul audibil. Aceste armonice se combină cu sunetele și armonicele stratului melodic cântat de tenori (vocea superioară). Atunci când intonația este foarte precisă, anumite armonice ale stratului melodic coincid exact cu cele ale Isonului.

Cântarea bizantină cu Ison cântată de corul masculin folosește, în general, o anumită *organizare a registrelor.* Sunetul basului ar putea fi situat în registrul extrem grav (i.e. D_2) iar melodia este uneori plasată la o distanță mai mare de o octavă deasupra Isonului. Dacă distanța dintre tenori și bași este foarte mare, interacțiunea dintre parțiale devine neglijabilă deoarece amplitudinile (tăria) parțialelor înalte ale Isonului sunt tot mai mici (ies din domeniul de audibilitate). În consecință, intervalele disonante nu mai sunt percepute ca atare. Organizarea adecvată a registrelor cântării bizantine creează condițiile pentru o percepție sporită a senzației de *consonanță*, legată într-un mod foarte subtil de percepția timbrului. Un *timbru* mai *fuzionat* este mai probabil a fi asociat cu senzația de consonanță[4]. Corul masculin cu un registru grav întărit va produce o senzație puternică de *fuziune timbrală*.

Intonația *non-temperată*, mai aproape de *intonația pură* (*just intonation*), este, de asemenea, un atribut în favoarea percepției *fuziunii tonale* și a *fuziunii timbrale.*

---

[4] Vezi L. Teodorescu-Ciocănea, „Timbre versus spectralism", în *Contemporary Music Review,* 22 (1-2/2003), pp. 87-104.

1.3. Percepția consonanței/disonanței melodice a arhetipului cântării bizantine

În general, *structurile melodice* ar putea fi împărțite în două categorii, în funcție de modul în care sunt intonate înălțimile:

1. structuri melodice continue (secvențialitate continuă pe axa frecvențelor);
2. structuri melodice discontinue (secvențialitate discretă pe axa frecvențelor).

Vocea umană este capabilă de ambele tipuri de secvențialitate melodică. Ea este deosebit de adecvată pentru cântarea *legato* și *portato*, dar și pentru o intonație de tip instrumental *nonlegato*.

Arhetipul cântării bizantine prezintă un nivel ridicat de *secvențialitate melodică continuă* prin caracterul său sinuos și fluent. Această caracteristică are importanță pentru percepția *consonanței/disonanței melodice,* care depinde, împreună cu alți factori, de tipul de mișcare (lină sau bruscă) dintr-un spectru în altul.

Sistemul auditiv analizează componentele spectrale ale fiecărui sunet din structura melodică precum și relațiile dintre aceste sunete. Sunetele unei melodii pe care le auzim ca înălțimi sunt doar frecvențele fundamentale. Relația dintre sunete reprezintă și relația dintre spectrele lor. Atunci când înălțimea se schimbă de la un sunet la altul, apare un *flux spectral* în domeniul parțialelor[5]. Un pas intervalic mic permite fiecărei frecvențe armonice din spectru să aibă o continuitate de-a lungul unei *linii de flux* (o mișcare a armonicelor către frecvențe apropiate). Prin contrast, un pas mare intervalic va întrerupe continuitatea liniilor de flux. Dacă intervalul este foarte mic (variație ușoară a înălțimii), multe armonice pe liniile de flux ar putea coincide exact. Dacă două spectre consecutive ale sunetelor au un număr mare de armonice care coincid sau

[5] Vezi Jared E. Anderson, *The perception of melodic consonance: an acoustical and neurophysiological explanation based on the overtone series*, lucrare publicată online, Departamentul de Muzică Matematică, Universitatea din Pittsburgh, 2004, http://cogprints.org/3513/1/melcons.pdf (accesat în august-septembrie 2008).

sunt apropiate și merg în aceeași direcție ca intervalul precedent, atunci *fluxul spectral* va avea o variație mai lină. Prin urmare, va fi percepută o *consonanță melodică.* Dimpotrivă, dacă două spectre consecutive ale sunetelor au doar câteva armonice care coincid sau niciuna și se mișcă în direcția opusă față de intervalul precedent, atunci variația fluxului spectral va fi bruscă. În acest caz, va fi percepută o *disonanță melodică*[6].

Explicația neuro-psihologică a senzației de consonanță/disonanță melodică se bazează pe continuitatea sau discontinuitatea regiunilor de excitație ale membranei bazilare.

Potrivit lui Jared Anderson, senzația de consonanță melodică este augmentată în următoarele condiții: intervale mici, astfel încât fluxul spectral se va deplasa lin; mișcare intervalică în aceeași direcție cu intervalul precedent; utilizarea sunetelor diatonice ale scării alese, astfel încât armonicele să fie întărite; fluctuație microtonală a intonației, astfel încât armonicele mai puternice să coincidă[7]. Examinând doar stratul melodic al arhetipului cântării bizantine, am putea observa că acesta oferă condiții pentru a produce o senzație de consonanță melodică: intonarea formulelor melismatice prin glissando sau quasi glissando (alunecarea între înălțimi), care creează cea mai lină variație a fluxului spectral; utilizarea intervalelor netemperate (*just intonation*), care măresc numărul de armonice conincidente; fluctuația microtonală a înălțimii; continuitate melodică (secvențialitate continuă pe axa frecvențelor).

1.4. Percepția consonanței/disonanței armonice a cântării bizantine. Implicații spectrale ale Isonului asupra structurii armonice generale

Percepția generală a consonanței/disonanței cântării bizantine însoțită de Ison depinde în mare măsură de percepția intervalelor armonice (pe axa verticală), care rezultă din suprapunerea liniei melodice peste sunetul pedală.

---

[6] J. Anderson, *The perception of melodic consonance*…, 2004.
[7] J. Anderson, *The perception of melodic consonance*…, 2004.

Intervalele armonice disonante se rezolvă în consonanţe perfecte şi imperfecte. Extinzând teoria lui Pitagora potrivit căreia la baza universului se află numere mici, Sethares afirmă că urechea preferă rapoartele dintre numere întregi mici, aceasta fiind una dintre explicaţiile pentru senzaţia de consonanţă. Astfel, intervalele armonice reprezentate de rapoartele 2:1 (octava) sau 3:2 (cvinta) sunt percepute ca fiind mai consonante decât celelalte[8].

Structura heterofonică a cântării bizantine prezintă momente de unison sau octave care rezolvă frecvent tensiunea generată de intervalele armonice disonante. Percepţia generală a consonanţei este întărită de următorii factori: grad înalt de consonanţă armonică (momente de unison, octave sau cvinte); grad înalt de consonanţă melodică (multe parţiale care coincid şi mişcare lină a fluxului spectral); grad ridicat de stabilitate a spectrului armonic prin utilizarea intonaţiei netemperate (just intonation); grad ridicat de fuziune timbrală; „consonanţă structurală" a întregului (în cazul unui singur sunet pedală); „consonanţă structurală" ridicată (în cazul mai multor sunete pedală pe suprafeţe muzicale mari).

1.5. Percepţia consonanţei/disonanţei senzoriale a arhetipului cântării bizantine

O privire mai atentă asupra caracteristicilor spectrale ale Isonului şi/sau a liniei melodice, dacă sunt cântate de mai mulţi interpreţi, dezvăluie existenţa unor bătăi inerente cauzate de un unison uşor dezacordat. Un unison perfect este imposibil de realizat (fie pentru sunetul ţinut din bas, fie pentru stratul melodic). În aceste condiţii, se percepe o *disonanţă senzorială* cauzată de fenomenul de diferenţă de fază a undelor sonore şi de cel al bătăilor acustice.

Conceptul de *consonanţă/disonanţă senzorială*[9] este echivalent cu conceptul de *consonanţă/disonanţă psiho-acustică,* cunoscut sub numele de CDC-5[10], şi se bazează pe observaţiile lui Helmholtz,

---

[8] Vezi W. Sethares, *Tuning, Timbre, Spectrum...*, p. 81.

[9] W. A. Sethares, *Tuning, Timbre, Spectrum...*, 2005.

[10] James Tenney, *History of 'consonance' and 'dissonance'*, Excelsior Music Publications, New York, 1988.

dezvoltate ulterior de către Plomp & Levelt[11]. Conceptul de *consonanță/disonanță senzorială* se concentrează asupra mecanismelor perceptuale ale sistemului auditiv și se referă la *rugozitatea* (asprimea) sau *netezimea* (rotunjimea) percepută a unui singur sunet sau a unei combinații de sunete. *Rugozitatea* sonoră este o măsură a disonanței senzoriale, cauzată de fenomenul bătăii acustice (interferență) produs de parțialele care au frecvențe foarte apropiate. *Netezimea* sunetului reflectă absența bătăilor și produce senzația de consonanță. Conform conceptului *consonanței/disonanței senzoriale* al lui Sethares, sunetele cu mai mult de o frecvență armonică au o disonanță senzorială inerentă cauzată de interacțiunea dintre frecvențele armonice (parțiale)[12]. Senzația de consonanță/disonanță nu este cauzată numai de relația dintre sunete, ci depinde și de interacțiunea spectrelor lor. Când apare un grad ridicat de rugozitate din cauza bătăilor dintre parțialele apropiate, intervalul este perceput ca disonant. Conceptele de consonanță/disonanță nu sunt proprietăți absolute ale sunetelor. Ele sunt percepute de sistemul auditiv pe o axă continuă. „CDC-5 recunoaște un *continuum* de gradări posibile între consonanță și disonanță”[13].

Disonanța senzorială inerentă întâlnită în cântarea bizantină, atunci când este cântată în grup, îmbogățește sonoritatea generală a acesteia.

1.6 Alte caracteristici de percepție ale arhetipului cântării bizantine

Structurile bizantine pot fi examinate, de asemenea, în funcție de alte fenomene spectrale, cum ar fi: armonicitate, inarmonicitate,

---

[11] Vezi W. Sethares, *Tuning, Timbre, Spectrum...*, pp. 79-81; James Tenney, *History of 'consonance' and 'dissonance'...*, 1988; Hermann Helmholtz, *On the sensation of tones as a physiological basic for the theory of music*, traducere de Alexander J. Ellis, Dover, New York, 1954/1977; R. Plomp și W.J.M. Levelt, „Tonal consonance and critical bandwidth”, în *Journal of the Acoustical Society of America* 38 (4/1965), pp. 548-560.

[12] Vezi W. Sethares, *Tuning, Timbre, Spectrum...*, p. 80.

[13] W. Sethares, *Tuning, Timbre, Spectrum...*, p. 80.

tonalism (*tonalness*), entropie armonică, înălțime virtuală, fuziune spectrală și ascultare spectrală.

Armonicitatea este o măsură a gradului de periodicitate a componentelor sunetului[14]. Un grad ridicat de armonicitate crește stabilitatea regimului de oscilație[15]. Atunci când sunt utilizate *intervale diatonice netemperate* (*just intonation* sau intonație pură), nivelul *armonicității* este mai mare.

Arhetipul cântării bizantine prezintă un grad ridicat de armonicitate datorită următorilor factori: vocea este un „instrument" cu spectru armonic; vocile bașilor și baritonilor cântând Isonul au un număr mare de armonice, care conferă bogăție sunetului global și sporesc armonicitatea; armonicele vocii superioare sunt întărite de armonicele Isonului, mai ales când primele trei armonice coincid (armonicitatea este întărită). Cântarea bizantină folosește, în mare măsură, intervale netemperate (*just intonation*), în consecință, spectrul este mai stabil și gradul de armonicitate este mai înalt.

Inarmonicitatea este o măsură a deplasării parțialelor față de seria de armonice[16]. Este un fel de disonanță în spectrul armonic, inarmonicele fiind multipli neîntregi ai frecvenței fundamentale. Inarmonicitatea apare și în vibrația corzilor groase ale pianului din registrul grav, datorită dimensiunii și rigidității acestora[17]. Dispersia frecvențelor și diferența de fază aduc, de asemenea, inarmonicitate.

Vibrato-ul notei ținute (Ison) cuprinde o bandă critică de frecvențe (cea mai mică bandă de frecvențe în jurul unei frecvențe

---

[14] „Există multe indicii că simțul nostru al auzului este «reglat» la vibrații periodice". Vezi Wolf Dieter Keidel, *Biokybernetik des Menschen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989.

[15] Vezi L. Teodorescu-Ciocănea, *Timbrul muzical...*, p. 124.

[16] *Spectrul inarmonic* este generat de multiplii neîntregi ai fundamentalei. Componentele sunetelor complexe inarmonice produse de instrumentele cu spectru inarmonic (instrumente idiofone precum clopotele sau cinelele) nu au periodicitate și împiedică percepția înălțimii fundamentale. „Periodicitatea se deteriorează odată cu creșterea inarmonicității componentelor spectrale, în timp, în spectrul perfect armonic aceasta este maximă", *Cf.* A. Schneider, „Inharmonic Sounds: Implications as to 'pitch', 'timbre' and 'Consonance'", în *Journal of New Music Research* 29 (4/2000), p. 275.

[17] Vezi A. Schneider, „Inharmonic Sounds…", pp. 275–301.

date, care activează aceeași parte a membranei bazilare din urechea internă). În registrul grav, utilizarea vibrato-ului produce un anumit grad de dispersie a frecvenței. Fluctuația vibrato-ului și a intonației Isonului în cântarea bizantină introduc un grad subtil de inarmonicitate reflectat în percepția timbrului. Inarmonicitatea, percepută ca un cvasi „element de zgomot" este, de asemenea, introdusă în momentul în care Isonul este re-atacat, după respirație. Pronunția consoanelor textului produce și ea elemente asemănătoare zgomotului.

Tonalismul (tonalness) este un factor de consonanță psihoacustică. După cum afirmă Sethares, conceptul de tonalism derivă din ideea de bas fundamental, introdus de Rameau în lucrarea sa *Tratat de armonie* (ediție originală *Traité de l'harmonie*, 1722) și extins la o dimensiune psihoacustică de Terhardt (1984) și Parncutt (1989)[18]. În general, conceptul de tonalism (*tonalness*) este înțeles ca un grad de apropiere a parțialelor de o serie armonică legată de un sunet fundamental. Sistemul auditiv prelucrează un sunet complex încercând să integreze componentele acestuia într-o singură serie armonică sau un număr mic de serii armonice. Într-un context muzical, frecvența fundamentală este percepută chiar și atunci când aceasta nu este prezentă în semnalul fizic, sau, dacă este prezentă, aceasta oferă un sens întărit al tonalității și este privită ca tonică sau rădăcină a spectrului: „Ca o componentă a consonanței, ușurința cu care sistemul ureche/creier poate detecta fundamentala este cunoscută sub numele de *Tonalism* (*tonalness*)"[19]. Cu alte cuvinte, tonalismul este percepția sau simțul unei rădăcini a spectrului, indiferent dacă este prezentă sau nu în semnalul acustic. *Distonalismul* (*distonalness*) este gradul de abatere a parțialelor de

[18] Vezi W. Sethares, *Tuning, Timbre, Spectrum...*, p. 80; Ernst Terhardt, „The concept of musical consonance: a link between music and psychoacoustics", în *Music perception* 1 (2/1984), pp. 276-295; Richard Parncutt, *Harmony: a psychoacoustical approach*, Springer-Verlag, Berlin-New York, 1989.

[19] P. Erlich, „On harmonic entropy", în *Encyclopedia of Tunning*, 2004, *On harmonic entropy* de Joe Monzo and Paul Erlich, http://sonic-arts.org/td/erlich/entropy.htm (accesat în februarie 2012).

la armonicitate[20] în condițiile în care există o percepție mai slabă a rădăcinii spectrului.

Aplicând aceste concepte (tonalism/distonalism) la structura arhetipului cântării bizantine, devine evident faptul că persistența Isonului ca rădăcină a întregului cântec oferă condiția favorabilă pentru cel mai înalt grad de tonalism. Percepția unei rădăcini a spectrului este menținută și întărită pe întreaga structură muzicală căreia îi este atribuită un sunet pedală.

> *Entropia armonică* este un model al gradului de incertitudine în percepția *înălțimii*. Tonalismul (*tonalness*) este invers: un grup de parțiale cu un grad înalt de tonalism este apropiat de o serie armonică, având o incertitudine scăzută a *înălțimii* și un grad redus de entropie; un grup ambiguu de parțiale cu tonalism scăzut are un grad înalt de incertitudine a înălțimii și, prin urmare, o entropie ridicată[21].

Un sunet care prezintă un grad de tonalism mai mare sau o entropie armonică mai mică este perceput de sistemul auditiv ca fiind mai consonant decât un sunet cu tonalism mai redus și o entropie armonică mai mare[22]. Se poate spune că arhetipul cântării bizantine oferă un grad mic de *entropie armonică* datorită stabilității generate de sunetul pedală (Ison).

Înălțimea virtuală este un fenomen neuro-acustic. Aceasta este o înălțime generată în creier, reprezentând fundamentala unei forme de undă complexă. Terhardt afirmă că înălțimea pe care o auzim atunci când fundamentala este suficient de puternică este de tipul înălțimii *spectrale* și este înălțimea unui sunet sinusoidal[23]. Dar înălțimea pe care o auzim nu depinde întotdeauna de frecvența fundamentală audibilă, „…ea este extrasă de sistemul auditiv din-

---

[20] Vezi W. Sethares, *Tuning, Timbre, Spectrum...*, p. 80.

[21] Vezi W. SETHARES, *Tuning, Timbre, Spectrum...*, p. 91.

[22] Vezi W. SETHARES, *Tuning, Timbre, Spectrum...*, p. 101.

[23] Ernst Terhardt, *Virtual pitch*, (2000) http://www.mmk.ei.tum.de/persons/ter/top/virtualp.html (accesat în august-september 2008).

tr-un domeniu al spectrului Fourier care se extinde deasupra fundamentalei. Acest din urmă tip de înălţime este numit înălţime *virtuală*"[24]. „Atunci când nu există nicio fundamentală perceptibilă, urechea o va crea adesea"[25].

Înălţimea spectrală este rezultatul undei sonore care excită un loc în cohlee, în timp ce înălţimea *virtuală* este procesată de către creier. Creierul atribuie o înălţime unei unde complexe care corespunde frecvenței fundamentale, chiar dacă amplitudinea sa este zero. Astfel, înălţimea virtuală se referă la o frecvență auto-generată (fundamentala) care nu este prezentă în semnalul fizic. Acest fenomen apare și atunci când frecvența fundamentală este prezentă în forma de undă originală. Înălţimea virtuală se va suprapune cu înălţimea spectrală. Fenomenul înălţimii virtuale este, de asemenea, un aspect al *modului perceptual de ascultare holistică*.

Caracteristicile arhetipului cântării bizantine cu Ison oferă condiții speciale pentru fenomenul de înălţime *virtuală*. Așa cum am menționat mai înainte, înălţimea Isonului este, în general, finala modului și totodată înălţimea fundamentală a spectrului. Dacă registrul permite, înălţimea Isonului ar putea fi foarte scăzută, și astfel se va suprapune cu înălţimea virtuală. Dar, dacă registrul vocii nu permite un sunet atât de scăzut, atunci înălțimea Isonului va corespunde celei de-a doua armonică a spectrului global. Creierul va genera o înălţime virtuală cu o octavă mai jos (care este frecvența fundamentală). Dacă Isonul este cântat în octave, atunci înălţimea virtuală va întări sunetul cel mai grav.

În cadrul cântării bizantine cu Ison, sistemul auditiv este informat în orice moment de înălțimea fundamentalei. Simțul rădăcinii spectrului este foarte bine reprezentat. În ceea ce privește înălțimile planului melodic, ele se vor relaționa la fundamentala întărită de Ison.

Fuziunea spectrală este aspectul psihoacustic care integrează majoritatea fenomenelor spectrale descrise mai sus. Fuziunea este

---

[24] E. Terhardt, *Virtual pitch*…

[25] W. Sethares, *Tuning, Timbre, Spectrum...*, p. 34.

senzația de *unitate* a componentelor spectrale sau a diferitelor sunete cântate împreună. Este gradul în care un eveniment sonor se aude ca *o singură unitate perceptuală*.

Un sunet complex este perceput de sistemul auditiv ca o singură entitate perceptuală dacă energia sa spectrală este suficient de echilibrată încât să permită ca frecvența fundamentală să fie auzită ca înălțimea lui[26]. Fuziunea unei forme de undă complexe este sporită atunci când mai multe parțiale sunt legate în mod armonic, respectiv când aceasta are o *armonicitate* ridicată și un grad mare de *tonalism* (*tonalness*). Un singur sunet este perceput mai mult ca fiind fuzionat într-o singură entitate dacă componentele sale sunt relaționate armonic. În același fel, când apar sunete simultane, este mult mai probabil să fie realizată o percepție unitară dacă parțialele lor sunt apropiate de o singură serie armonică, mai degrabă decât dacă aparțin mai multor serii armonice.

Fuziunea timbrală este unul dintre obiectivele urmărite în interpretarea orchestrală sau corală. Timbrurile diferite concurente sunt percepute ca fiind mai *fuzionate* dacă centroidul spectral (punctul central al distribuției spectrale) este plasat pe frecvențe mai joase[27]. Timbrurile asemănătoare (cum ar fi un ansamblu de corzi sau numai voci) sunt percepute ca fiind mai omogene în registrele inferioare, la intensități mai mici și atunci când există simultaneitate de atac[28]. Fuziunea timbrală depinde și de intensitate. Poziția centroidului spectral se îndreaptă spre frecvențe mai înalte atunci când intensitatea sonoră crește. Poziția mai înaltă a centroidului pe axa frecvențelor oferă o mai mare identitate timbrală, prin urmare favorizează *segregarea timbrală* în loc de *fuziune timbrală*[29].

---

[26] D. Smalley, „Spectro-morphology and Structuring Processes", în Simon Emmerson (ed), *The Language of Electroacoustic Music*, Macmillan, London, 1986, pp. 61-93.

[27] Vezi Gregory Sandell, „Roles of spectral centroid and other factors in determining blended instruments pairing in orchestration", în *Music perception* 13 (2/1995), pp. 209-246.

[28] Vezi Gregory Sandell, „Roles of spectral centroid…".

[29] G. Sandell, „Roles of spectral centroid...", pp. 209-246.

Consonanța este, de asemenea, o chestiune de fuziune spectrală. Intervalele sunt auzite ca fiind mai *consonante* atunci când un număr suficient de parțiale coincid, adică atunci când componentele spectrale ale sunetelor concurente prezintă un grad înalt de *fuziune.* Cu alte cuvinte, fuziunea sunetelor simultane reprezintă gradul în care ele devin o singură entitate în percepția noastră auditivă.

Fuziunea tonală a fost studiată de Carl Stumpf și definită ca fiind efectul ascultării a două sunete nu ca sumă a părților, ci ca un întreg[30]. Stumpf a constatat că intervalele consonante, cum ar fi unisonul, octavele sau cvintele perfecte, au un grad de fuziune tonală mai mare decât intervalele din ce în ce mai disonante[31]. Fuziunea tonală este potrivită pentru tipul de structură omofonă, mai degrabă decât pentru cea polifonică. Un studiu al muzicii lui Bach a arătat că acesta a manipulat intervalele consonante și fuziunea tonală într-o asemenea manieră astfel încât polifonia a putut fi percepută[32]. Structurile polifonice furnizează straturi melodice perceptibile separat, gradul de fuziune tonală trebuind să fie bine măsurat pentru a nu compromite segregarea vocilor independente.

Culturile răspund diferit la percepția auditivă de *fuziune spectrală*. Cântarea bizantină, ca structură monodică însoțită de un sunet pedală (Ison), este un exemplu remarcabil de fuziune spectrală, în multe aspecte. Caracteristicile sale conduc la armonicitate înaltă, tonalism pronunțat, consonanță și fuziune timbrală ridicate, toate fiind aspecte ale fenomenului de *fuziune spectrală*. Prezența Isonului păstrează simțul unei rădăcini, de care toate notele liniei melodice – inclusiv spectrele lor – sunt legate organic. Se obține o *fuziune tonală* globală. Acesta este atributul principal al etosului cântării bizantine, văzut ca expresie a ritului Bisericii Ortodoxe[33]**.**

---

[30] Vezi Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, Vol. 2, S. Hirzel, Leipzig, 1883-1890, 1939.

[31] Vezi D. Gareth Loy, *Musimathics: the mathematical foundations of music*, vol. 1, MIT Press, Cambridge, MA-London, 2006.

[32] David Huron, „Tonal consonance versus tonal fusion in polyphonic sonorities", în *Music perception* 9 (2/1991), pp. 135-154.

[33] „Pentru ca fenomenul de fuziune spectrală să funcționeze în cadrul unei culturi, este necesar ca acea cultură să recunoască această calitate și să o pună mai

Ascultarea spectrală este modul în care sistemul auditiv percepe complexitatea semnalului acustic. Atunci când este receptată o singură entitate perceptuală, datorită proprietății de *fuziune* a formei de undă complexă, tipul de ascultare spectrală se numește *ascultare holistică*[34]. Spre deosebire de fuziunea sunetului, *fisionarea sunetului* (*fisiunea*) are loc atunci când componente ale unei forme de undă complexe pot fi auzite. Aceasta corespunde modului de percepție denumit *ascultare analitică*[35]. Percepția acordurilor în muzică este guvernată de aceiași factori ca percepția unei singure înălțimi ca formă de undă complexă[36]. De exemplu, un trison major sau unul minor ar putea fi auzite fie ca entități unitare – atunci când sunt ascultate holistic, fie ca înălțimi diferite suprapuse atunci când sunt ascultate analitic[37].

Arhetipul cântării bizantine antrenează sistemul auditiv într-un *tip de ascultare holistic*. Dezvoltarea ulterioară a cântării gregoriene, care a condus la structuri polifonice, cum ar fi *organum*-ul, s-a îndreptat spre *tipul de ascultare analitică*. Segregarea mai multor voci și acordurile verticale rezultate sunt expresia modului perceptual de *ascultare analitică*. Evoluția muzicii clasice bazată pe sistemul tonal combină tipul de *ascultare holistică* cu cel de ascultare *analitică*.

Ca o concluzie a examinării caracteristicilor spectrale ale arhetipului cântării bizantine, se constată că *fuziunea spectrală* și *tipul de ascultare holistică* sunt principalele aspecte psihoacustice care fundamentează expresia sa religioasă puternică. Existența Isonului este crucială pentru realizarea percepției unitare și a fuziunii sonore. Isonul antrenează tipul de *ascultare holistică* pentru întregul cânt bizantin, perceput ca o entitate sonoră complexă evoluând în timp.

---

presus de toate celelalte tipuri de fenomene spectrale". Vezi Simba Arom & Frédérick Voisin, „Experimental ethnomusicology: An interactive approach to the study of musical scales", în Irène Deliège & John Sloboda (eds), *Perception and Cognition of Music*, Psychology Press, Hove, 1997, pp. 3-28.

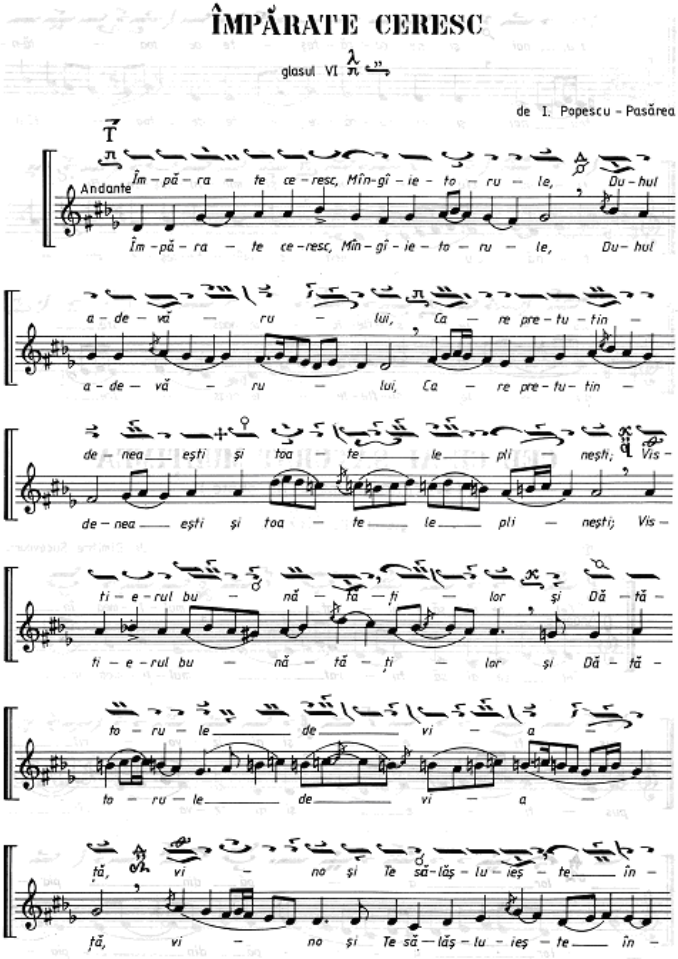
[34] Vezi W. Sethares, *Tuning, Timbre, Spectrum...*, p. 25.

[35] Vezi W. Sethares, *Tuning, Timbre, Spectrum....*

[36] Vezi R. Parncutt, *Harmony: a psychoacoustical approach…*

[37] Vezi Ian Cross, „Pitch schemata", în I.Deliège & J. Sloboda (eds), *Perception and cognition of music...*, pp. 353-386.

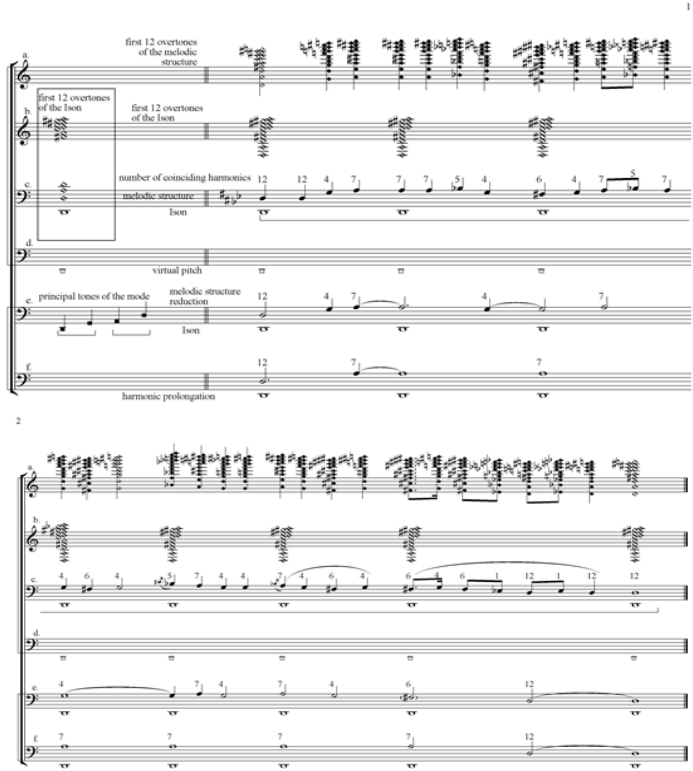
2. Analiza spectrală a cântării bizantine selectate

Caracteristicile de percepție și tipul de ascultare spectrală de mai sus se aplică în mare măsură oricărei cântări bizantine din repertoriul general al corurilor masculine, care se potrivesc cu acest arhetip specific: o structură melodică însoțită de Ison cântată de corul masculin.

ÎMPĂRATE CERESC
glasul VI
de I. Popescu - Pasărea
Andante
Îm - pă - ra - te ce - resc, Mîn - gî - ie - to - ru - le, Du - hul
a - de - vă - ru - lui, Ca - re pre - tu - tin -
de - nea - eşti şi toa - te - le - pli - neşti; Vis -
ti - e - rul bu - nă - tă - ţi - lor şi Dă - tă -
to - ru - le - de - vi - a
ţă, vi - no şi Te să - lăş - lu - ieş - te - în -

[Figura 2.1: Cântarea bizantină *Împărate ceresc* de I. Popescu-Pasăre]

Pentru a ilustra caracteristicile psihoacustice de mai sus ale arhetipului cântării bizantine, sunt prezentate și analizate două exemple muzicale. Cântările selectate sunt intitulate Î*mpărate ceresc* de Ion Popescu-Pasăre și *Axion la întâmpinarea Domnului* de Macarie Ieromonahul. Ambele cântări au fost preluate din Antologia Română numită *Cântările Sfintei liturghii și alte cântări bisericești* publicată în 1999 (paginile 345 și 224), *în care sunt incluse* cântări bizantine interpretate în Biserica Ortodoxă Română.

Prima pagină a cântării *Împărate ceresc* prezentată în Figura 2.1 arată atât notația neumatică bizantină (deasupra portativului), cât și notația liniară occidentală simultan. Această cântare este scrisă în modul al doilea plagal (cromatic).



[Figura 2.2 Analiză reducțională a nivelurilor spectrale ale cântării bizantine *Împărate ceresc* de I. Popescu-Pasăre]

Figura 2.2 se concentrează doar pe o transcriere a primelor două „fraze" melodice din *Împărate ceresc*. S-a urmărit a se arăta corespondența dintre seria de armonice ale Isonului și seriile de armonice ale fiecărui sunet din planul melodic. În același timp sunt arătate nivelurile de reducție (de tip schenkerian) în acord cu viziunea lui Salzer de *ascultare structurală (structural hearing)*[38], rezultând *o analiză reducțională a straturilor spectrale*. În scopuri analitice, au fost preferate înălțimile reale față de înălțimile scrise pentru tenori, pentru a furniza frecvențele reale.

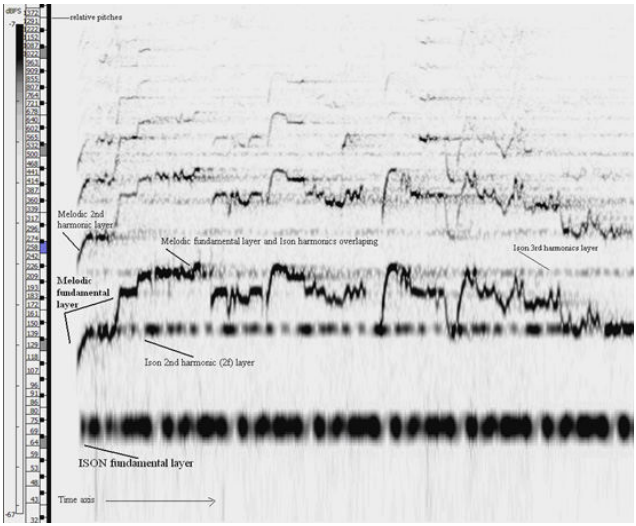
Cele șase portative (a, b, c, d, e, f) corespund astfel: a. desfășurarea seriilor de armonice (primele 12 armonice, inclusiv fundamentalele) ale fiecarui sunet al structurii melodice; *fluxul spectral* (discutat în secțiunea 1.3.) poate fi, de asemenea, observat pe acest nivel, corespunzător percepției consonanței/disonanței melodice; b. seria de armonice ale Isonului (primele 12 armonice); c. structura melodică versus Ison (sunetul din bas) cu numărul corespunzător de parțiale simultane ca o măsură a gradului de consonanță percepută; d. înălțimea virtuală (*virtual pitch*) – în acest caz, coincide cu frecvența fundamentală reală pe care o întărește; e. primul nivel al reducției structurale (reducția structurii melodice); treptele principale ale întregii structuri sunt reprezentate de tonică, de cvartă, de cvintă și de finala modului. Cvarta modului corespunde cu ultima notă a primului tetracord, iar cvinta corespunde primei note a celui de-al doilea tetracord juxtapus, după cum se arată la începutul celui de-al cincilea portativ (e); f. al doilea nivel de reducție, în acest caz echivalent cu structura fundamentală a lui Schenker[39] numită *Ursatz* și cu teoria ascultării structurale a lui Salzer (1962) arată prolongația armonică a fundamentalei, însoțită de armonicele 2 și 3, reprezentând „nucleul" întregii structuri sonore.

---

[38] Vezi Felix Salzer, *Structural hearing: Tonal coherence in music*, vol. 2, Dover, New York, 1962; F. Lerdahl, *Tonal pitch space*, Oxford University Press, Oxford, 2001; F. Lerdahl & R. Jackendoff, *A Generative theory of tonal music*, MIT Press, Cambridge, 1983.

[39] Heinrich Schenker, *Free Composition*, translation by Ernst Oster, Longman, New York, 1979.

Figura 2.3 prezintă forma de undă complexă corespunzătoare primelor douăzeci de secunde ale înregistrării cântării bizantine *Împărate ceresc*. Înregistrarea a fost făcută de protopsaltul Marian Moise[40] în calitate de solist împreună cu corul bărbătesc. Fragmentul este echivalent cu cel analizat în Figura 2.2. Spectrograma a fost obținută utilizând programul de calculator *Sonic Visualizer*.



[Figura 2.3: Spectrograma primelor 25 de secunde ale înregistrării cântării bizantine *Împărate ceresc*. Linii paralele (de jos în sus): Isonul și straturile sale armonice. Linii paralele frânte: melodic (de jos în sus): Structura melodică și straturile armonice ale acesteia. Axa timpului: de la stânga la dreapta (0”-20”). Intensitatea sonoră (dB) și frecvența (Hz) sunt reprezentate pe axa stângă verticală. Înălțimile relative sunt reprezentate de desenul vertical asemănător cu o tastatură]

Pe axa verticală a spectrogramei (Figura 2.3) există indicatori (de la stânga la dreapta) pentru intensitatea sonoră, frecvență și înălțimile relative. Intensitatea sonoră este măsurată în dB și este reprezentată

[40] Înregistrarea disponibilă la http://www.youtube.com/watch?v=Osg6sLFDHU (între 27”- 47”) și http: //www.trilulilu.ro/muzica-diverse/marian-moise-imparate-ceresc (între 0”- 20”).

de programul de calculator prin intermediul nuanțelor de culoare: intensitatea sonoră crește cu luminozitatea culorii (aici, cu intensitatea negrului). Frecvența este măsurată în Hz și este reprezentată pe axa verticală de la frecvență joasă (în partea de jos a scalei logaritmice) la frecvențe înalte (în partea de sus a scalei logaritmice). Domeniul de frecvență este de la 59 Hz la 1388 Hz. Bara verticală de tip claviatură indică înălțimile relative corespunzătoare ca „note" pe o scară de 12 sunete. Tastele gri reprezintă note de Do, respective C, de la C_1 la C_5. Menționăm că, în această notație specială, nota centrală C corespunde lui C_3, ca în notarea octavelor MIDI). Timpul este măsurat pe axa orizontală, de la stânga la dreapta, de la 0" – 20".

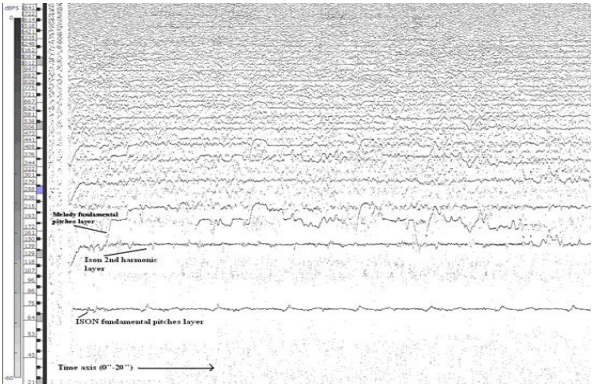
Banda groasă orizontală neagră din partea de jos a Figurii 2.3 corespunde sunetului Re, respectiv D foarte grav (aproximativ între 67-76 Hz) al Isonului. Așa cum se poate observa, această linie îngroșată reprezintă o bandă de frecvențe (banda critică de la aproximativ 65 Hz la 77 Hz, respectiv între sunetul aproximativ Re bemol (D flat) și sunetul aproximativ Re diez (D sharp). Acest lucru este cauzat de fluctuația înălțimii, de vibrato și de o intonație ușor dezacordată. Apar fenomenele de modulație de frecvență și de bătăi (interferențe). În timpul cântării Isonului, în momentele de reinhalare a aerului sunt introduse și elemente de zgomot. Toate benzile orizontale paralele suprapuse (din partea de jos în partea de sus a imaginii) corespund frecvențelor armonice (2f, 3f etc.) ale sunetului fundamental (Isonul). Reducerea intensității negrului către gri indică scăderea intensității armonicelor corespunzătoare, până la punctul în care acestea dispar din domeniul audibil.

Structura melodică este reprezentată de linia neregulată întreruptă care evoluează între a doua armonică (2f) și a treia armonică (3f) a Isonului (în mod convențional, fundamentala este denumită prima armonică). Din când în când, această linie neregulată se suprapune atât cu 2f, cât și cu 3f. Atunci când notele structurii melodice se suprapun cu armonica 2 a Isonului, se produce o octavă. Aceste octave întăresc înălțimea fundamentală, prin urmare și consonanța și tonalismul (*tonalness*) sunetului general complex. Atunci când notele structurii melodice se suprapun cu 3f (care este

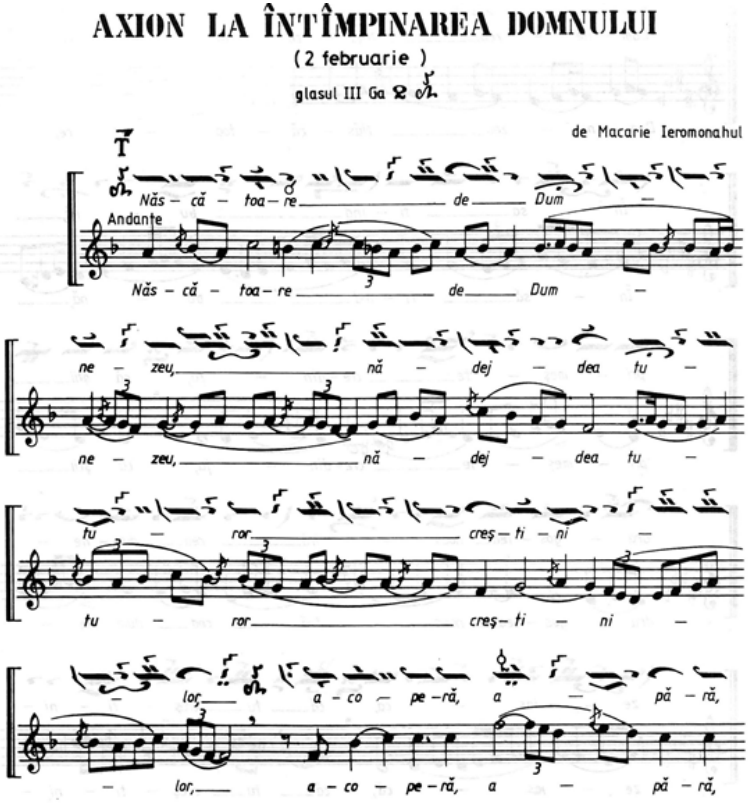
o cvintă peste octavă), consonanța și armonicitatea sunetului general complex sunt consolidate. După cum se știe, primele 3 armonice sunt mai importante pentru percepția caracteristicilor sunetului (înălțime, timbru) deoarece sunt mai puternice și interferează cu alte sunete din domeniul audibil. Liniile paralele întrerupte (din partea de jos către partea de sus a imaginii) sunt straturile de armonice ale structurii melodice. Ele interacționează, de asemenea, cu armonicele superioare ale Isonului generând diferite grade de consonanță, armonicitate și percepție a fuziunii sonore.

Diferența de nuanță (de la negru strălucitor la gri și alb) arată scăderea intensității (dB) armonicelor corespunzătoare. În cântatul liniei melodice sunt introduse, de asemenea, elemente de zgomot (inarmonice) atât în timpul inhalării aerului, cât și la pronunțarea consoanelor textului.

Ca o imagine alternativă, s-a obținut și un alt tip de spectrogramă cu programul Sonic Visualizer pentru același fragment de înregistrare al cântării Împărate *ceresc*. Imaginea 2.4 afișează numai frecvențele de vârf ale benzilor de frecvențe, rezultând o vizualizare mai clară a liniilor spectrale. De asemenea, a fost aleasă o reprezentare mai puțin contrastantă a scăderii intensităţii volumului cu scăderea corespunzătoare a luminozității, pentru a se putea observa mai multe componente spectrale.



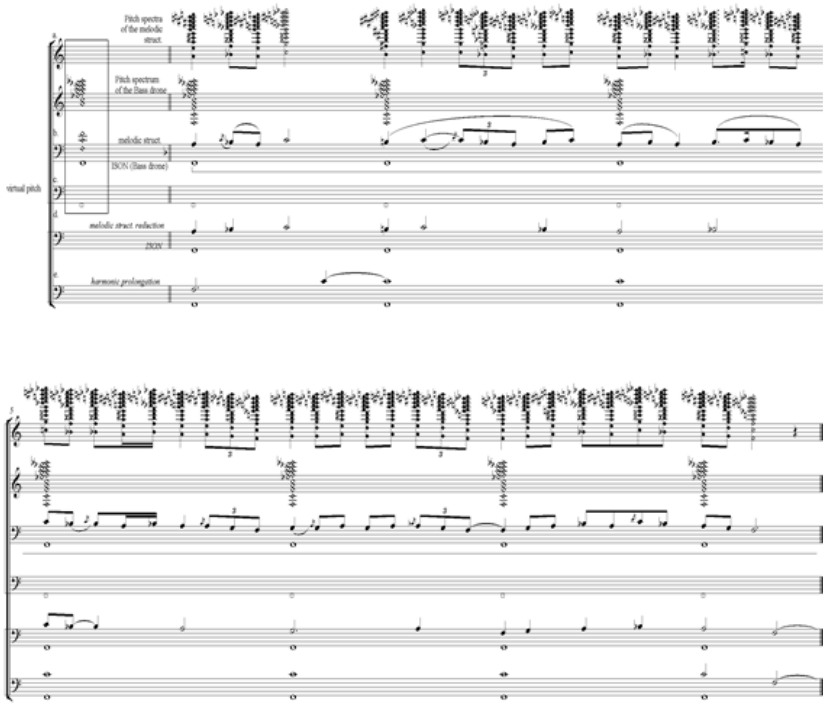
[Figura 2.4: Spectrograma vârfurilor de frecvențe ale primelor 25 de secunde ale înregistrării cântării bizantine *Împărate ceresc*]

Imaginea 2.5 prezintă un fragment (primele 26 de secunde) al celui de-al doilea exemplu de cântare bizantină, *Axion la întâmpinarea Domnului* de Macarie Ieromonahul, extras din aceeași antologie muzicală a Bisericii Ortodoxe Române (1999), pagina 224. Atât notația liniară bizantină, cât și cea occidentală sunt afișate simultan. Cântarea se bazează pe modul III enarmonic.

AXION LA ÎNTÎMPINAREA DOMNULUI
(2 februarie)
glasul III Ga
de Macarie Ieromonahul
Andante
Năs – că – toa – re de Dum
ne – zeu, nă – dej – dea tu –
tu – ror creș – ti – ni –
lor, a – co – pe – ră, a – pă – ră,

[Figura 2.5: Cântarea bizantină Axion la *Întâmpinarea Domnului* de Macarie Ieromonahul]

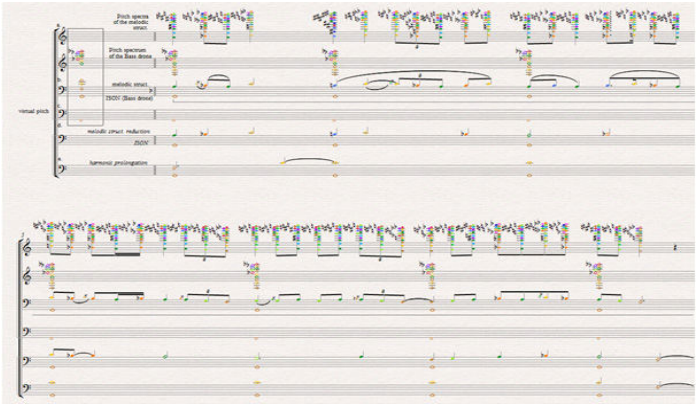
O analiză a straturilor spectrale este prezentată în Figura 2.6 aplicată unui fragment al celui de-al doilea exemplu, *Axion la întâmpinarea Domnului* de Macarie Ieromonahul. Aceleași 6 niveluri de analiză sunt suprapuse, așa cum s-a explicat mai sus pentru Figura 2.2. De

data aceasta, seriile de armonice merg până la a 14-a armonică. Fluxul spectral al melodiei și corespondențele sale cu spectrul Isonului pot fi observate pe primul nivel (a). În înregistrarea acestui exemplu realizată de corul Bisericii Stavropoleos din București[41] (fondat de Gabriel Oprea și Nicolae Gheorghiță), Isonul este ținut pe sunetul Fa_3, respectiv F_3. Astfel, F_2 corespunde înălțimii *virtuale* (*virtual pitch*).



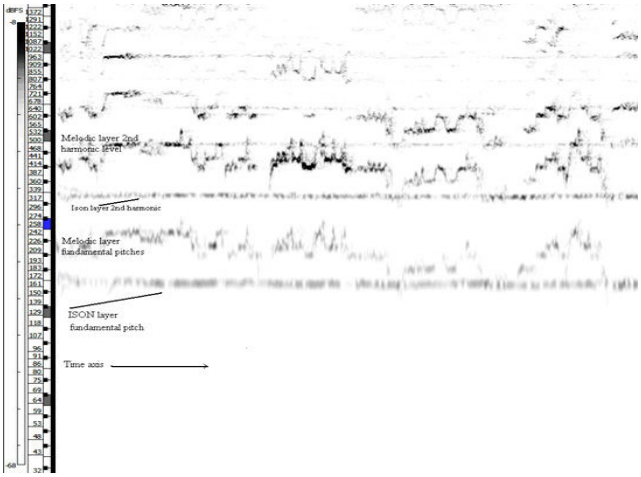
[Figura 2.6: Analiza reducțională a straturilor spectrale ale cântării bizantine Axion la *Întâmpinarea Domnului* de Macarie Ieromonahul]

[41] http://www.crestinortodox.ro/cantari-bisericesti-audio-mp3/axioane-praznicale-corul-stavropoleos-audio/axion-intampinarea-domnului-audio-3217.html.

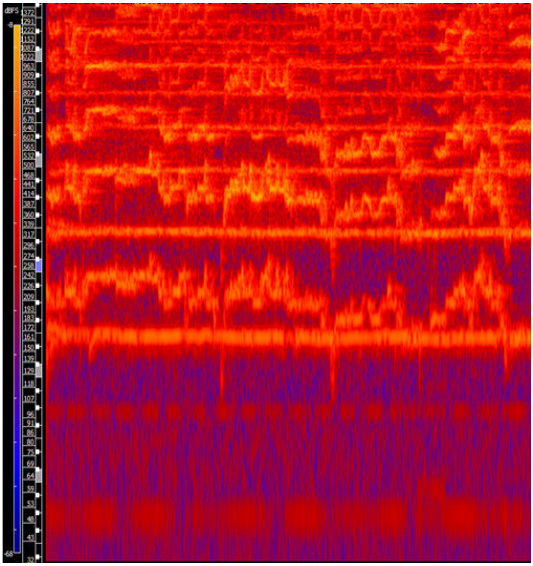


[Figura 2.6.1 (color): Analiza reducțională a straturilor spectrale ale cântării bizantine *Axion la Întâmpinarea Domnului* de Macarie Ieromonahul]

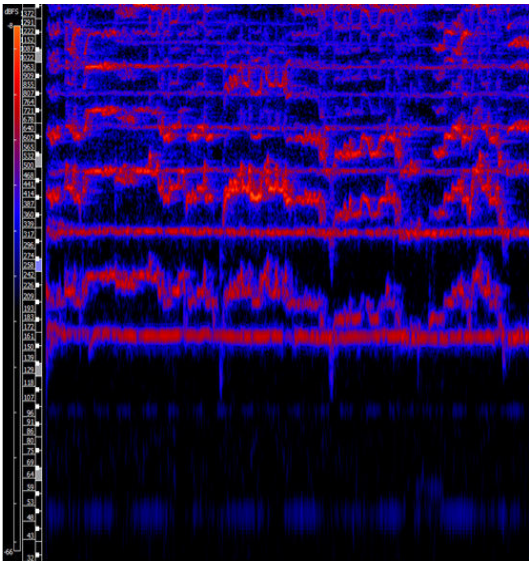
Figura 2.7 afișează intensitatea, frecvența și timpul (0”-26”), în același mod ca în figura 2.3. Intensitatea sonoră (dB) este reprezentată de gradul de intensitate a liniilor neregulate negre, frecvența prin valorile în Hz pe axa verticală și timpul (în secunde) pe axa orizontală. Înălțimile relative sunt afișate pe scara verticală similară unei claviaturi.



[Figura 2.7: Spectrograma primelor 26 de secunde ale înregistrării cântării bizantine Axion la *Întâmpinarea Domnului*]

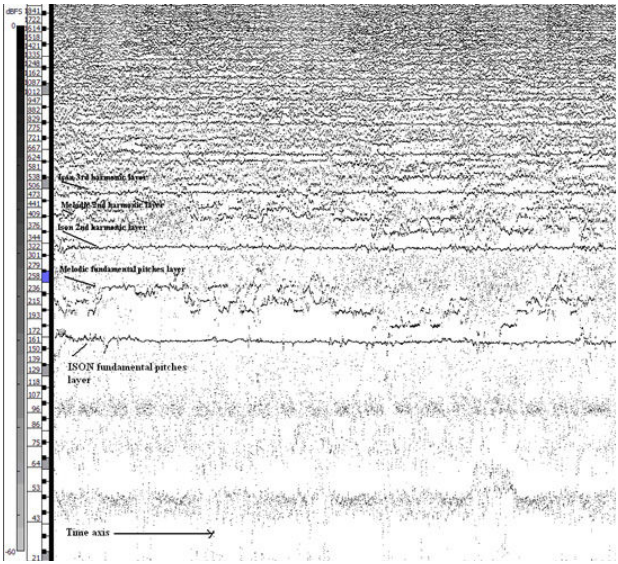


[Figura 2.7.1 (color): Spectrograma primelor 26 de secunde ale înregistrării cântării bizantine *Axion la Întâmpinarea Domnului]*



[Figura 2.7.2 (color): Spectrograma primelor 26 de secunde ale înregistrării cântării bizantine *Axion la Întâmpinarea Domnului*]

Alternativ, figura 2.8 afișează numai frecvențele de vârf ale benzilor de frecvențe, arătând mai clar liniile spectrale.



[Figura 2.8: Înregistrarea vârfurilor de frecvențe ale înregistrării cântării bizantine *Axion la Întâmpinarea Domnului*]

În această înregistrare realizată de corul Stavropoleos și folosită pentru obținerea spectrogramelor, Isonul este ținut în registrul grav în a doua octavă, F_2 sub C central (în această notație, C central este indicat ca C_3). Este interesant de observat că a doua armonică a melodiei (prima armonică este echivalentă cu fundamentala) pare să fie mai puternică decât fundamentala, deoarece este desenată într-un negru mai strălucitor. Acest lucru se datorează unei particularități a emisiei sonore, mai ales când se intenționează o anumită nazalitate timbrului (fenomen întâlnit în spectrul anumitor instrumente, cum ar fi oboiul sau clarinetul).

Spectrogramele afișate de programul de calculator Sonic Visualizer dezvăluie în mod clar straturile spectrale și interacțiunea lor în cazul celor două exemple de cântări bizantine discutate în această lucrare: Î*mpărate ceresc* și *Axion la întâmpinarea Domnului.*

Pentru ambele exemple, liniile orizontale paralele reprezintă Isonul și nivelurile lui armonice (din partea de jos a imaginii spre partea de sus, de la linii groase la subțiri). Liniile paralele întrerupte reprezintă structura melodică cu nivelurile sale de armonice (din partea de jos a imaginii spre partea de sus, de la cele groase la cele subțiri).

Este important de observat că orice alte înregistrări ale acestor exemple de cântări bizantine analizate spectral de programul Sonic Visualizer vor arăta foarte asemănătoare, dacă oferă același tip de voci și aceeași registrație. Asemănări vor apărea în ceea ce privește dispunerea nivelurilor (Isonul reprezentat de linii paralele orizontale și structura melodică reprezentată de linii paralele întrerupte) și a domeniului de frecvență sau a înălțimilor relative (dacă notele sunt aceleași). Spectrogramele vor arăta diferit în special pe axa intensității sonore. Diferențe subtile ar putea fi percepute și în ceea ce privește timbrul general al diferitelor grupuri corale.

S-ar putea, de asemenea, afirma că orice cântare bizantină însoțită de Ison, cu aceleași organizări ale registrelor și tipuri de voci precum cele afișate de programul de calculator Sonic Visualizer, va arăta într-un mod similar cu cel expus în această lucrare: linii orizontale paralele (Isonul și nivelurile sale armonice), care interacționează cu linii paralele neregulate și întrerupte (melodia și nivelurile sale armonice). Aceste spectrograme ne permit să detectăm gradul de fuziune spectrală al cântărilor bizantine analizate.

Cu cât sunt detectate mai multe parțiale coincidente, cu atât va fi percepută o sonoritate mai fuzionată. Percepția de fuziune a sunetului și tipul de ascultare holistică se aplică pentru orice cântare bizantină care oferă aceleași condiții structurale și acustice: structura melodică însoțită de un sunet ținut în bas (Ison) cântat de un cor de bărbați.

Concluzii

Scopul principal al acestui studiu a fost acela de a scoate în evidență caracteristicile spectrale ale arhetipului cântării bizantine, ca structură melodică, însoțită de un sunet ținut în bas (Ison). Cântarea bizantină, cu originile sale mixte, încorporează trăsături arhaice care

dezvăluie o anumită abordare a sunetului. Aceasta are un caracter oarecum static, cu un simț profund al unei *rădăcini*.

Arhetipul cântării bizantine, așa cum este descris în această lucrare, denotă corespondențe cu anumite direcții moderne, care au revigorat și dezvoltat arhaicul stil heterofonic[42] (George Enescu, Ștefan Niculescu, György Ligeti, Pierre Boulez), însoțit de sunete pedală ținute în bas, provenit din practica *recto tono*. Am putea extinde discuția despre conexiunile caracteristicilor spectrale ale arhetipului cântării bizantine cu „spectralismul" modern (Tristan Murail, Gérard Grisey, Octavian Nemescu) în ceea ce privește persistența fundamentalei și desfășurarea muzicală într-un singur spectru principal, la care „notele" se raportează ca parțiale. Muzica europeană medievală timpurie ar putea fi legată de *tonalismul* general al cântării bizantine. Sistemul tonal de mai târziu este expresia căutării *fuziunii* și *tonalismului*, conectate la o singură fundamentală, dar la un nivel mai profund și la o scară mai largă decât cântarea bizantină.

Rezultatele acestei cercetări pot fi rezumate după cum urmează: *fuziunea sonoră* și *ascultarea holistică* sunt principalele aspecte psihoacustice ale cântării bizantine, care conferă acesteia un etos distinct. Cântarea bizantină contrastează cu organum-ul polifonic timpuriu (bazat pe cântarea gregoriană), ale cărei caracteristici perceptuale ar putea fi definite ca *fisionarea sonoră* și *ascultarea spectrală analitică.* Polifonia timpurie occidentală a renunțat la nota ținută în bas (Ison) trecând la o mișcare melodică a acestuia, care a dat naștere unei rețele de alte spectre înrudite cu propriile lor serii de armonice. Contrapunctul multivocal a generat acorduri pe axa verticală a textului muzical. Așa cum am menționat mai înainte, din punct de vedere spectral, acordurile ar putea fi văzute ca expresia *fisionării sunetului*. Perceperea sunetelor individuale într-un acord reprezintă modul perceptual de *ascultare analitică.*

---

[42] Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980; Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura Academiei Române, București, 2006.

Aspectele de *fuziune și de fisionare ale sunetului* în percepția muzicală deschid noi perspective pentru compozitori și muzicologi, oferind o viziune mai largă asupra diferențelor și similitudinilor culturale. Etosul cultural pare, de asemenea, să fie o chestiune de percepție a sunetului.

Kratimata sau Teriremuri: experiența afectivă a cântării liturgice fără cuvinte*

Andrew Mellas**

This paper explores the significance of wordless melisma for the history of emotions in the Late Byzantine vigil. Fourteenth-century Byzantium saw the convergence of Eastern Christianity's mystical tradition of contemplative monasticism and the apogee of melismatic liturgical music. Edward V. Williams and Alexander Lingas have previously examined the relationship between Palamite Hesychasm and Kokouzelean melisma. Building on their research, this paper will investigate how the ritual of the vigil, with its virtuoso chanting and mystagogy, unveiled the emotive universe of Byzantine Christianity during what Sir Steven Runciman called the last Byzantine renaissance.

Keywords: *kratimata, wordless melisma, emotions, vigil, church music, hesychasm.*

Secolul al XIV-lea bizantin a fost martorul convergenței dintre tradiția mistică a vieții monahale contemplative din creștinătatea orientală și apogeul muzicii liturgice melismatice. Edward V. Williams și Alexander Lingas au examinat anterior relația dintre isihasmul palamit și stilul melismatic al lui Ioan Cucuzel[1]. Fiind bazată

---

* Text publicat inițial în limba engleză ca Andrew Mellas, „The Affective Experience of Wordless Song", în Ivan Moody & Maria Takala-Rosczenko (eds), *Liturgy and Music. Proceedings of the Seventh International Conference on Orthodox Church Music*, University of Joensuu, 2019, pp. 83-100. Traducere de Miruna Ciocoi-Pop Vecsei și Alexandru Ioniță.

** Dr. Andrew Mellas, The University of Sydney, The Medieval and Early Modern Centre, E-mail: andrew.mellas@sydney.edu.au.

[1] Edward V. Williams, *John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century*, Ph.D. dissertation, Yale University, 1968, pp.

pe cercetarea lor, lucrarea de față va urmări modul în care ritualul privegherii bizantine, numită *agrypnia*[2] – cu mistagogia ei și cu cântarea abundând în compoziții pline de virtuozitate – a dezvăluit universul emotiv al creștinismului de-a lungul perioadei numită de către Steven Runciman „ultima renaștere bizantină”[3]. Această lucrare va explora semnificația cântărilor melismatice fără cuvinte în ritualul privegherii de toată noaptea, din perspectiva istoriei emoțiilor[4].

Contextul istoric al cântării calofonice și al isihasmului în perioada secolului al XIV-lea a fost acela al unui imperiu aflat la un pas de prăbușire și distrugere[5]. Istoria i-a trădat pe bizantini. A patra cruciadă a lăsat Constantinopolul extrem de slăbit, intrat deja într-o perioadă de declin, și i-a pus capăt supremației sale ca putere politică și economică. Cu cea mai mare parte a imperiului distrusă și cu idealul bizantin al unui regat – întruchipând raiul pe pământ – de-a dreptul zdruncinat, sentimentele de deziluzie au început să predomine și, astfel, a început căutarea unei unități pierdute.

348–52; Alexander Lingas, „Hesychasm and Psalmody”, în Anthony Bryer & Mary Cunningham (eds), *Mount Athos and Byzantine Monasticism*, Variorum, Brookfield, 1996, pp. 155–68.

[2] Pentru o privire de ansamblu asupra privegherii athonite vezi Robert F. Taft, „Mount Athos: A Late Chapter in the History of the Byzantine Rite”, *Dumbarton Oaks Papers* 42 (1998), pp. 187–94. Vezi și Miguel Arranz, „N. D. Uspensky: The Office of the All-Night Vigil in the Greek Church and in the Russian Church”, în *St Vladimir's Theological Quarterly* 24 (1980), pp. 83–113, 169–95.

[3] Steven Runciman, *The Last Byzantine Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1970.

[4] Despre istoria emoțiilor vezi Jan Plamper, *The History of Emotions: an Introduction*, trans. Keith Tribe, Oxford University Press, 2015.

[5] S. Runciman, *The Last Byzantine Renaissance...*, pp. 1–23. Despre isihasm vezi Kallistos Ware, „Silence in Prayer: The Meaning of Hesychia”, în *One Yet Two: Monastic Tradition East and West*, M. Basil Pennington (ed), Cistercian Publications, Kalamazoo, 1976, pp. 22–47. Despre cîntul *calofonic*, vezi Spyridon Antonopoulos, „Kalophonia and the Phenomenon of Embellishment in Byzantine Psalmody”, în Susan Ashbrook Harvey & Margaret Mullett (eds), *Knowing Bodies, Passionate Souls: Sense Perceptions in Byzantium*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington DC, 2017, pp. 87–110.

Această lucrare va demonstra faptul că psalmodierea melismatică fără cuvinte a reprezentat ultima frontieră a lumii liturgice bizantine și a misticismului ei afectiv[6]. Voi explora pe scurt temele emoțiilor, performativitatea și mistagogia liturgică înainte de a reveni la isiham, la Ioan Cucuzel și la semnificația afectivă a cântărilor fără cuvinte, numite și *kratima* sau *terirem*. Aparenta lipsă de sens a silabelor unei *kratima*[7] a revelat misterul divinului și limbajului sacru al inimii. Ele au evocat rugăciunea fără imagini și contemplarea inefabilă a luminii necreate. Ca rezultat al faptului că isihasmul a împins intelectul dincolo de limitele sale, iar cântarea fără cuvinte a spulberat simplitatea textualității imnografiei, privegherea vine să scufunde emoțiile umane în trăirea dumnezeiască și în cunoașterea mistică a eshatonului.

Sentimente și performativitate

Uitându-ne atent la istoria emoțiilor și la categoriile sale mentale, nu ne înșelăm dacă echivalăm cuvântul modern vag „emoție" cu termenul grec de „patimă", sau „trăire". Prudența este justificată aici, ținând cont de faptul că cercetătorii au fost sceptici să utilizeze o terminologie precisă și să traseze cu grijă unele schimbări semantice în conceptul de emoție[8]. Cercetători contemporani precum Richard Sorabji și David Konstan utilizează adesea termenii „pasiune" și „emoție" cu posibilitatea de a se schimba între ei atunci când discută despre Antichitate ori Antichitatea târzie[9]. Deși urmez modelul acestor cercetători când traduc cuvântul grec *pathos* cu ter-

---

[6] Pentru o abordare a misticii affective în liturghia și imnodia bizantină vezi Andrew Mellas, *Liturgy and the Emotions in Byzantium: Compunction and Hymnody*, Cambridge University Press, în curs de apariție.

[7] Dacă o kratimă este o unitate melodic independent fără cuvinte, *teretismata* sunt fragmente melodice fără cuvinte inserate sau atașate unui imn liturgic.

[8] Ute Frevert, „Defining Emotions: Concepts and Debates over Three Centuries," în Ute Frevert et al. (eds), *Emotional Lexicons: Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling 1700–2000*, Oxford University Press, 2014, pp. 1–31.

[9] Vezi, de exemplu, Richard Sorabji, *Emotion and Peace of Mind: From Stoic Agitation to Christian Temptation*, Oxford University Press, New York, 2002; David

menul „emoție", recunosc faptul că trecerea de la *pasiuni* sau *patimi* la emoții în perioada modernă timpurie a psihologizat și secularizat dimensiunile filosofice și teologice ale celui dintâi termen[10].

Thomas Dixon a susținut că abia în secolul al XIX-lea pasiunile sufletului au ajuns să fie exprimate printr-o categorie psihologică seculară numită „emoții"[11]. În orice caz, după cum a arătat Kirk Essary, această schimbare în vocabular a avut loc câteva secole mai devreme decât susținuse Dixon[12].

În această lucrare, imnele liturgice și ritualurile sacre reprezintă materialul sursă pentru studierea emoțiilor în Imperiul Bizantin. Emoțiile liturgice au căpătat semnificație într-un „câmp afectiv"[13] unde credincioșii au intrat în spațiul sacru al cultului și au luat parte la desfășurarea dramei divine. Deși este dificil să împaci cu succes abordările moderne ale performativității cu era medievală, ideea performativității era deja prezentă în Bizanț. Vocabularul bogat în sentimente al imnografiei, înrădăcinat în mod existențial în „theo-drama"[14], a exprimat emoțiile prin textul imnelor, devenind astfel parte a vieții liturgice bizantine. Imnele bizantine au fost mai mult decât simple texte literare; ele au funcționat ca scripturi performative pentru crearea sentimentelor dumnezeiești în cadrul liturghiei[15]. Imnodia bizantină a încercat să stimuleze participarea

---

Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature,* University of Toronto Press, London, 2006.

[10] Thomas Dixon, „Revolting Passions", în *Modern Theology* 27 (2/2011), pp. 298–312.

[11] Vezi T. Dixon, *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge University Press, 2003.

[12] Kirk Essary, „Passions, Affections or Emotions? On the Ambiguity of 16th-Century Terminology", în *Emotion Review* 9 (4/2017), pp. 367–74.

[13] Oliver J. T. Harris & Tim Flohr Sørensen, „Rethinking Emotion and Material Culture", în *Archaeological Dialogues* 17 (2/2010), pp. 150–51.

[14] Hans Urs von Balthasar, *Theo-Drama: Theological Dramatic Theory, vol. 1: Prolegomena*, trans. Graham Harrison, Ignatius Press, San Francisco, 1988.

[15] Noțiunea de scrieri afective și intime (deși nu pentru contextul bizantin) este înfățișată de Sarah McNamer, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2010, pp. 1–21.

credincioșilor la drama religioasă pe care o reprezenta, concretizând o simbioză între materialitate și transcendență. Până la urmă, bizantinii vedeau celebrarea dumnezeiești liturghii ca pe o înscenare iconică a prezenței divine[16]. Performativitatea în cult implică aspecte spațiale, sonice și temporale ale ritualului liturgic – spațiul sacru, spațiul sonor și „spațiul luminos"[17]. Într-adevăr, în ceea ce privește noțiunea de luminare, în timpul reprezentării imnurilor cântate pe durata Vecerniei mari la începutul agripniei, imaginea luminii reprezintă firul ce leagă ziua și noaptea, lumina și întunericul, soarele și luna, în rugăciunile și cântările de seară.

Comentarii liturgice și mistagogie

Voi aborda pe scurt unele pasaje din câteva comentarii liturgice bizantine pentru a demonstra modul în care mistica afectivă a cântării liturgice denotă o comunitate liturgică și emoțională. *Habitus*[18]-ul emoțiilor liturgice în Bizanț a fost lumea liturgică a celor credincioși. În timp ce cultul Bisericii a fost invariabil modelat de doctrina creștină, liturghia a reprezentat pentru bizantini o sursă și o expresie a teologiei, fiind ritul sacru unde acele *lex orandi* și *lex credendi* ale creștinătății bizantine se întrepătrund[19]. Liturghia a fost

---

[16] Bissera V. Pentcheva, „Performing the Sacred in Byzantium: Image, Breath and Sound", în *Performance Research* 19 (3/2014), p. 120. Vezi și monografia mai recentă semnată de Pentcheva, *Hagia Sophia. Sound, Space and Spirit in Byzantium*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2017.

[17] Folosesc termenul de „lightscape" (peisaj sau spațiu luminos) folosind cercetările doamnei Claire Nesbitt cu privire la simbolismul luminii în cultul bizantin. Vezi Claire Nesbitt, „Shaping the Sacred: Light and the Experience of Worship in Middle Byzantine Churches", în *Byzantine and Modern Greek Studies* 36 (2/2012), pp. 139–60.

[18] Vezi Monique Scheer, „Are Emotions a Kind of Practice (and is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuian Approach to Understanding Emotion", în *History and Theory* 51 (2/2012), p. 201; Paul M. Blowers, *Maximus the Confessor: Jesus Christ and the Transfiguration of the World*, Oxford University Press, Oxford, 2016, pp. 171–83.

[19] John Meyendorff, *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes*, Fordham University Press, New York, 1983, p. 115.

„cântecul teologiei" (θεολογίας μελῴδημα)[20] în care „prin unisonul cântărilor divine" (τῇ τῶν θείων ᾠδῶν ὁμοφωνίᾳ) cei credincioși experimentau „armonia lucrurilor divine cu ei înșiși și cu ceilalți" (τὴν πρὸς τὰ θεῖα καὶ ἑαυτοὺς καὶ ἀλλήλους ὁμοφροσύνην)[21].

După cum sugera Dionisie Areopagitul, lumea liturgică bizantină – ordinea sa simbolică, splendoarea senzorială și practicile colective – a fost cea care îngloba „habitus-ul armonios ce era îndreptat spre lucruri divine (τῆς ἐναρμονίου πρὸς τὰ θεῖα καὶ τεταγμένης ἕξεως) și unde cerul și pământul se întâlnesc, nu doar în adunarea liturgică din biserică, ci și în inimile celor credincioși"[22]. Sf. Maxim Mărturisitorul a dezvoltat această afirmație în propriul său comentariu liturgic:

> Fiindcă, spunea el, mintea, pusă în mișcare prin înțelepciune, vine la contemplare, prin contemplare la cunoaștere, prin cunoaștere la cunoașterea de neuitat, iar prin cunoașterea de neuitat la adevăr, în jurul căruia mintea își primește limita mișcării, întrucât ființa, puterea, deprinderea și lucrarea ei sunt circumscrise[23].

---

[20] Patriarhul Nikiphoros de Constantinopol, *Treatise on our Immaculate, Pure and Unmixed Christian Faith and Against those who Glorify and Worship Idols*, capitolul 70, *PG* 100: 773B. Apud. Jaroslav Pelikan, *The Christian Tradition. A History of the Development of Doctrine, 2: The Spirit of Eastern Christendom (600–1700)*, University of Chicago Press, Chicago, 1974, p. 133.

[21] Dionisie Areopagitul, „Ecclesiastical Hierarchy" 1.5. Textul grecesc provine din Günter Heil & Adolf Martin Ritter (eds), *Corpus Dionysiacum* II: Pseudo-Dionysius Areopagita. De Coelesti Hierarchia, De Ecclesiastica Hierarchia, De Mystica Theologia, Epistulae, Patristische Texte Und Studien, De Gruyter, Berlin, 2012, p. 84.

[22] D. Areopagitul, *The Celestial Hierarchy* 1.3., în G. Heil & A. Ritter (eds), *Corpus Dionysiacum* II p. 9.

[23] „Τὸν γὰρ νοῦν διὰ τῆς σοφίας ἔφασκε κινούμενον, εἰς θεωρίαν ἰέναι διὰ δὲ τῆς θεωρίας, εἰς γνῶσιν·διὰ δὲ τῆς γνώσεως, εἰς ἄληστον γνῶσιν·διὰ δὲ τῆς ἀλήστου γνώσεως, εἰς τὴν ἀλήθειαν περὶ ἣν ὁ νοῦς ὅρον τῆς κινήσεως δέχεται, περιγραφομένης αὐτῷ τῆς τε οὐσίας καὶ τῆς δυνάμεως καὶ τῆς ἕξεως καὶ τῆς ἐνεργείας." D. Areopagitul, *The Celestial Hierarchy* 1.3., în G. Heil & A. Ritter (eds), *Corpus Dionysiacum* II p. 9. Versiune englezească în *Ecclesiastical*

Acest citat urmează după comparația lui Maxim despre unitatea dintre Biserică și membrii săi și unitatea mistică a Sfintei Treimi. După Maxim, Biserica este „icoana lui Dumnezeu", „ca una care prin imitare și întipărire are aceeași lucrare cu El" (ὡς τὴν αὐτὴν τῷ θεῷ)[24]. El înfățișează experiența liturgică reprezentând uniunea mistică dintre Iisus Hristos și cei credincioși.

> Căci pentru cei ce pot să vadă, întreaga lume inteligibilă apare întipărită tainic prin formele ei specifice simbolice în întreaga lume sensibilă, iar întreaga lume sensibilă există în întreaga lume inteligibilă fiind simplificată cognitiv în minte în rațiunile lucrurilor[25].

Lumea liturgică bizantină a fost concepută ca un spațiu sacru al simbolurilor, care dezvăluie realități divine. Maxim subliniază această dimensiune a cultului sugerând faptul că percepția senzorială joacă un rol vital în experiența liturgică și conduce la cunoaștere autentică și îndumnezeire[26].

Mystagogy, capitolul 5, în Christian Boudignon (ed) *Maximi Confessoris Mystagogia*, vol. 69, CCSG, Turnhout, Brepols, 2011, p. 24. Traducere românească în diac. Ioan I. Ică jr, *De la Dionisie Areopagitul la Simeon al Tesalonicului – integrala comentariilor liturgice bizantine. Studii și texte*, Deisis, Sibiu, 2011, p. 215.

[24] *On Ecclesiastical Mystagogy*, capitolul 1. Boudignon, *Maximi Confessoris Mystagogia*, p. 11. Traducere în limba română în diac. Ioan I. Ică jr, *De la Dionisie Areopagitul la Simeon al Tesalonicului – integrala comentariilor liturgice bizantine...*, p. 207.

[25] „Ὅλος γὰρ ὁ νοητὸς κόσμος ὅλῳ τῷ αἰσθητῷ μυστικῶς τοῖς συμβολικοῖς εἴδεσι τυπούμενος φαίνεταιντοῖς ὁρᾷν δυναμένοις·καὶ ὅλος ὅλῳ τῷ νοητῷ ὁ αἰσθητὸς γνωστικῶς κατὰ νοῦν τοῖς λόγοις ἁπλούμενος ἐνυπάρχων ἐστίν". Sfântul Maxim Mărturisitorul, *On Ecclesiastical Mystagogy*, capitolul 2, în C. Boudignon, *Maximi Confessoris Mystagogia*, p. 16. Traducere în limba română în diac. Ioan I. Ică jr, *De la Dionisie Areopagitul la Simeon al Tesalonicului – integrala comentariilor liturgice bizantine...*, p. 210. Pentru versiunea engleză vezi George C. Berthold, *Maximus Confessor: Selected Writing,* Paulist Press, New York, 1985, p. 189.

[26] Vezi și remarcile lui Maxim în *To Thalassium* 60, în special capitolele 63–76. Textul a fost preluat din *Thesaurus Linguae Graecae* – http://stephanus.tlg.uci.edu – pe 17 ianuarie 2019, iar varianta aceasta provine din C. Laga & C. Steel (eds.), *Maximi Confessoris Quaestiones ad Thalassium*, vol. 2, Corpus Christianorum Series Graeca 22, Turnhout, Brepols, 1990, pp. 73–81.

Secole mai târziu, un contemporan cu Grigorie Palama și Ioan Cucuzel, și anume Nicolae Cabasila, subliniază modul în care percepția senzorială, emoțională și dimensiunile mistice ale cultului converg:

> De aceea trebuia ca această privelişte, care poate să̆di în noi acestea, să fie semnificată în însăși alcătuirea Liturghiei: pentru ca noi să nu raționăm numai cu mintea, ci să privim și cu ochii într-un mod anume multa să̆răcire a Celui bogat, venirea la noi a Celui ce ocupă orice loc, insultările Celui binecuvântat, pătimirile Celui nepătimitor, cât de mult a fost urât și cât de mult a iubit; cât de mult S-a umilit pe Sine Însuși El Cel atât de mare, și ce anume a pătimit și ce anume a făcut ca să gătească înaintea noastră această Masă. Și, minunându-ne astfel de noutatea uimitoare a mântuirii, înlemniți de mulțimea îndurărilor, să ne sfiim de Cel ce ne-a miluit așa, de Cel ce ne-a mântuit astfel, și să-I încredințăm sufletele, să-i dăm viața și să ne aprindem inimile cu focul iubirii Lui. Și ajunși așa, să intrăm în legătură în chip sigur și familiar/intim cu focul Tainelor Lui[27].

---

[27] „Διὰ τοῦτο ἐχρὴν τὴν ταῦτα ἡμῖν ἐνθεῖναι δυναμένην θεωρίαν ἐν τῇ συντάξει τῆς ἱερουργίας σημαίνεσθαι, ἵνα μὴ τῷ νῷ λογιζώμεθα μόνον, ἀλλὰ καὶ βλέπωμεν τοῖς ὀφθαλμοῖς τρόπον δή τινα τὴν πολλὴν τοῦ πλουσίου πενίαν, τὴν ἐπιδημίαν τοῦ πάντα τόπον κατέχοντος, τὰ ὀνείδη τοῦ εὐλογημένου, τὰ πάθη τοῦ ἀπαθοῦς, ὅσον μισηθείς, ὅσον ἠγάπησεν ἡλίκος ὤν, ὅσον ἐταπείνωσεν ἑαυτόν καὶ τί παθὼν καὶ τί δράσας, ταύτην ἡτοίμασεν ἐνώπιον ἡμῶν τὴν τράπεζαν καὶ οὕτω θαυμάσαντες τὴν καινότητα τῆς σωτηρίας, ἐκπλαγέντες τὸ πλῆθος τῶν οἰκτιρμῶν, αἰδεσθῶμεν τὸν οὕτως ἐλεήσαντα, τὸν οὕτω σώσαντα καὶ πιστεύσωμεν αὐτῷ τὰς ψυχάς, καὶ παραθώμεθα τὴν ζωήν, καὶ φλέξωμεν τὰς καρδίας τῷ πυρὶ τῆς ἀγάπης αὐτοῦ καὶ τοιοῦτοι γενόμενοι, τῷ πυρὶ τῶν μυστηρίων ὁμιλήσωμεν ἀσφαλῶς καὶ οἰκείως”. Capitolul 1, secțiunea 12, în René Bornert et al. (eds.), *Nicolas Cabasilas: Explication de la Divine Liturgie*, SC 4, Éditions du Cerf, Paris, 1967, pp. 66–68. Traducere în limba română în *Nicolae Cabasila: Explicări la dumnezeiasca Liturghie, Scrieri II*, studiu introductive și traducere diac. Ioan I. Ică jr, Deisis, Sibiu, 2012, p. 341.

Cabasila nu a descris liturghia ca pe un spectacol sau ca pe un *mysterium tremendum*; ea a fost o acțiune comună a credincioșilor, cu scopul de a le trezi un răspuns personal la drama divină a mântuirii. Ca parte din această mistagogie, imnele au apărut ca un act performativ bazat pe narațiunea biblică, ce reitera drama creștină a mântuirii, o dramă interiorizată de către credincioși.

Grigorie Palama și isihasmul

Grigorie Palama, în al cincilea din cele nouă tratate ale sale intitulate „În apărarea celor care practică isihasmul"[28], îi sfătuiește pe cei care își doresc să practice rugăciunea adevărată să se „elibereze de patimi" și să considere „rugăciunea fără străpungerea inimii" ca fiind zadarnică:

> …dacă nu putem gusta rugăciunea minții, fie ea măcar ca și cum am atinge-o cu vârful buzelor (οὐδ' ἄκροις τὸ τοῦ λόγου χείλεσιν νοερᾶς προσευχῆς γευσαίμεθ' ἄν) și dacă suntem dominați de emoții pătimașe (τῆς ἐμπαθείας ἐπικρατούσης), atunci cu siguranță trebuie să suferim lipsuri fizice precum postul, privegherea și altele asemenea lor (νηστείας τε καὶ ἀγρυπνίας καὶ τῶν ἄλλων τῶν τοιούτων ἄλγους) […] pentru că doar astfel izvorăște în noi sfințita străpungere a inimii (τὴν ἱερὰν κατάνυξιν αὐτὸ φέρει τὴν ἀρχήν), prin care este îndepărtată pata greșelilor trecute și este atrasă milostivirea divină[29].

Departe de a propune o formă de rugăciune acorporală, Palama a prezentat isihasmul mai degrabă ca pe o participare a trupului și a sufletului la viața divină, cultivată prin asceză și viață liturgică. Isi-

---

[28] Această scriere este cunoscută sub numele de *Triade*. Vezi John Meyendorff, *Grégoire Palamas. Défense des Saints Hésychastes,* Peeters, Louvain, 1973, pp. 5-727. Text preluat din *Thesaurus Linguae Graecae* – http://stephanus.tlg.uci.edu – pe 17 ianuarie 2019. Traducerea engleză se găsește la J. Meyendorff, în *Gregory Palamas: The Triads*, Paulist Press, New York, 1983.

[29] G. Palamas, „Triads" II.2.6, în J. Meyendorff, *Gregory Palamas: The Triads*, p. 49.

hasmul a presupus un devotament mistic întru liniștire, o călătorie spre purificare, iluminare și îndumnezeire, care a conținut mai mult decât doar o interiorizare profundă. Nicidecum o depărtare radicală de la tradiția creștină, portretul isihasmului făcut de Palama a fost de fapt o perpetuare și renaștere a misticii, a căii creștine spre sfințire[30]. A fost o articulație personală a unei tradiții deja existente, risipită în spirala istoriei și incluzând experiența mistică a primilor oameni creați, participarea divină a unei vieți de sfințenie și eshatonul.

Intenția ultimă a isihaștilor era rugăciunea fără imagini și contemplarea fără cuvinte a luminii necreate, dar viziunea lor spirituală conținea o transformare a întregii ființe umane. Palama susține că isihastul „caută să circumscrie incorporarul în corpul său" (ἡσυχαστής ἐστιν ὁ τὸ ἀσώματον ἐν σώματι περιορίζειν σπεύδων)"[31] și îl ia ca exemplu pe diaconul Ștefan, primul martir, cel cu fața iluminată:

> Acestea sunt realitățile sau energiile tainice arătate în trupurile (ἀπορρήτους ἐνεργείας τελουμένας ἐν σώμασι) celor care și-au dedicat cu devotament întreaga viață sfintei liniștiri (τὴν ἱερὰν ἡσυχίαν ἀσπαζομένων)[32].

„Transformarea naturii noastre umane" a conferit „o putere divină ochilor apostolilor" care le-a permis atât lor, cât și celor care au îmbrățișat isihasmul, să vadă lumina necreată[33]. Palama a prezentat ca identice experiența isihastă și beatitudinea paradisiacă a lui Adam și a Evei[34]. Desigur, insistența lui Palama asupra îndumnezeirii trupu-

---

[30] Vezi Theodore Sabo, Dan Lioy & Rikus Fick, „A Hesychasm Before Hesychasm", în *Journal of Early Christian History* 4 (1/2014), pp. 88–96; Doru Costache, „Adam's Holiness: Athonite and Alexandrine Perceptions", în *Phronema* 29 (2/2014), pp. 173–218.

[31] G. Palamas, „Triads" I.2.6, în J. Meyendorff, *Gregory Palamas: The Triads*..., p. 45 (Palama îl citează pe Ioan Scărarul).

[32] *Triads* II.2.12. Ibid., p. 52.

[33] G. Palamas, „Triads" III.1.15, în J. Meyendorff, *Gregory Palamas: The Triads*…, p. 76.

[34] Vezi Gregory Palamas, „On the Divine and Deifying Participation (Περὶ Θείας καὶ Θεοποιοῦ Μεθέξεως)", în Panayiotis Chrestou (ed), Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ Συγγράμματα, vol. 2, Thessalonike, 1966, pp. 137–63.

lui și credința sa în posibilitatea vederii luminii necreate au fost cele care l-au provocat pe Varlaam din Calabria[35]. Acesta a denunțat ideile isihaștilor afirmînd că ei pretind că ar „vedea esența divină cu ochii trupului", ceea ce a dat astfel naștere controversei isihaste[36].

Ioan Cucuzel și cântarea melismatică

Grigorie Palama vizitase Muntele Athos în jurul anului 1316 și ucenicise la un călugăr isihast din Vatopedi înainte de a se muta la Marea Lavră[37]. Probabil că acolo l-a întâlnit pe un călugăr pe nume Ioan Cucuzel, cunoscut pentru instigarea unei renașteri bizantine în muzica liturgică[38]. Nu era o nouă formă de artă, care se îndepărta în mod radical de tradiția creștină a primului mileniu. El a reînnoit tradiția artei creștine privind-o prin prisma eshatologică, mai degrabă decât cu nostalgie[39]. Într-adevăr, renașterea pe care a

---

[35] Vezi G. Palamas, „Triads" I.3.4, 17 și II.3.36 în J. Meyendorff, *Gregory Palamas: the Triads*, p. 32, 34, 65. Pentru controversa isihastă vezi J. Meyendorff, *A Study of Gregory Palamas*, Crestwood, St Vladimir's Seminary Press, New York, 1974, pp. 42–101; J. Pelikan, *The Christian Tradition*…, pp. 261–70.

[36] După cum a argumentat David Bradshaw, această controversă nu a fost doar o dispută provincială, ci „o confruntare între metafizica augustiniană referitoare la esența divină și teologia apofatică a Răsăritului". Vezi David Bradshaw, *Aristotle East and West: Metaphysics and the Division of Christendom*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 229–34. Desigur, Palama vorbea doar despre vederea supranaturală a energiilor dumnezeiești ale lui Dumnezeu, nu despre esența divină în sine. Vezi G. Palamas, „Triads" I.3.4., în J. Meyendorff, *Gregory Palamas: The Triads*, p. 32.

[37] Despre viața lui Ioan Cucuzel vezi *Vita* (bazată pe o sursă de secol XVII din Marea Lavră, Muntele Athos), publicată și editată de Sophronios Eustratiades, „John Koukouzeles, the Master, and his Heyday (Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης, ὁ Μαΐστωρ, καὶ ὁ χρόνος τῆς ἀκμῆς αὐτοῦ)", în Ἐπετηρις Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 14 (1938), pp. 4–9.

[38] Edward V. Williams, „A Byzantine Ars Nova: The 14th-Century Reforms of John Koukouzeles in the Chanting of the Great Vespers", în: H. Birnbaum și S. Vryonis (eds), *Aspects of the Balkans: Continuity and Change*, Mouton, The Hague, 1972, pp. 211–29.

[39] Ivan Moody, „Ars Nova. New Art and Renewed Art", în *Journal of the International Society for Orthodox Church Music* 3 (2018), pp. 230–235, în special 234.

creat-o Ioan Cucuzel nu a „anulat ceea ce era vechi, ci l-a transformat, reînnoindu-l în profunzime". În mod similar, Evanghelia „a coborât până în profunzimile pământului pentru a țâșni precum un izvor care reînnoiește totul"[40].

Reforma lui Cucuzel cu privire la priveghere este evidentă în antologiile muzicale sub denumirea de *akolouthiai*[41]. Aceste antologii au devenit catalizatorul pentru un nou repertoriu muzical: cântarea *calofonică*, ce a înnoit psalmodia si imnodia din trecut. Creativitatea cântărilor calofonice era marcată de stilul elaborat, salturile vocale dramatice, creativitate melismatică și chiar vocalize lipsite de cuvinte, cunoscute sub numele de *kratime* sau *teretisme*[42]. Desigur că vechile repertorii silabice nu au fost uitate, ele fiind suprapuse peste noi compoziții în conformitate cu ritualul agripniei sau privegherii. Vechea agripnie bizantină era o combinație între imnografia studită, fastul ceremonial al ritualului specific catedralei Constantinopolului și cântarea calofonică. De obicei începea sâmbăta seara cu vecernia și culmina cu liturghia de duminică dimineața. Ca eveniment liturgic era mai mult decât un contrapunct al zilelor săptămânii solitare din viața unui călugăr, al rugăciunii interioare și al liniștirii, fiind punctul culminant al săptămânii și împlinirea ei.

Psalmul 103

Psalmul 103 este imnul preamăririi cosmice care începe fiecare zi liturgică și care interpretează relatarea Genezei: „a fost seară și a fost dimineață, aceasta a fost ziua întâi"[43]. Vecernia ne poartă înapoi la

---

[40] Thomas Pott, *Byzantine Liturgical Reform: A Study of Liturgical Change in the Byzantine Tradition*, trans. Paul Meyendorff, St Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York, 2010, p. 13. Doresc să îi mulțumesc Părintelui Ivan Moody pentru această referință.

[41] Dimitri E. Conomos, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music*, Dumbarton Oaks Research Library, Washington DC, 1985, pp. 68–82.

[42] Despre fragmentele muzicale fără cuvinte vezi Diane Touliatos, „Nonsense Syllables in the Music of the Ancient Greek and Byzantine Traditions", în *Journal of Musicology* 7 (2/1989), pp. 231–43.

[43] *Fc* 1,5.

acea primă seară, când Dumnezeu a deschis ochii primului om, pentru ca acesta să vadă frumuseţea și slava templului în care va sălășlui. Modul în care era interpretat Psalmul 103 în secolul al XIV-lea pe Muntele Athos poate fi reimaginat cu ajutorul compoziţiilor lui Ioan Cucuzel, transmise prin diverse manuscrise. Intonarea propusă de Cucuzel la ultimele versuri ale psalmului, sau ceea ce este cunoscut în zilele noastre sub denumirea de *Anixandarii*, era inovativă pentru vremea lui, etalând un ambitus vocal extins, melisme ornamentale și figuri de stil elaborate, care aveau rolul unui fel de refren pentru credincioși. Compoziţiile lui au constituit un punct de cotitură în cântul bizantin, care a pus în umbră metodele tradiţionale ale trecutului și a deschis calea către o multitudine de noi compoziţii la finele secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea.

Această compoziție ar putea fi comparată cu opera *Nepotul Magicianului* scrisă de C.S. Lewis, în care „melismatic jubilus" al lui Aslan dă naștere lumii Narnia[44]. Râurile, dealurile și copacii devin manifestarea materială a cântecului imaterial. Puterea muzicii creează lumea. În povestea Narniei, așa cum leul se mișcă peste cuprinsul țării și cântă, stelele care i-au dat voce răspund cu cântecul lor. În mod similar, refrenele versurilor finale din Psalmul 103 au invitat credincioșii să facă parte din actul creației și să simtă dragostea lui Hristos, care a creat lumea într-un act de libertate.

Cucuzel a intensificat această trăire prin cântarea și extinderea refrenelor tradiționale pentru versurile finale ale Psalmului 103 – „Slavă Ţie, Dumnezeule" (Δόξα σοι ὁ Θεός) – prin intermediul

---

[44] D. Conomos, „C. S. Lewis and Church Music", în Andreas Andreopoulos și Graham Speake (eds), *Rightly Dividing the Word of Truth: Studies in Honour of Metropolitan Kallistos of Diokleia*, Peter Lang, Oxford, 2016, p. 231. Desigur, a fost Augustin cel care a scris: „Sing in jubilation. For this is to sing well to God, to sing in jubilation. What is it to sing in jubilation? To be unable to express in words what is sung in the heart [...] For God is ineffable whom you cannot speak. And if you cannot speak him, yet ought not to be silent, what remains but that you jubilate; so that the heart rejoices without words and the great expanse of joy has not the limits of syllables?", *In Psalmum* 32.

figurilor de stil. El a adăugat noi compoziții repertoriului, s-a jucat cu textul refrenului simplu prin repetarea elementelor sale și a introdus o gamă mai îndrăzneață melodică, schimbând refrenul într-o asemenea măsură, încât chiar a depășit textul Psalmului atât în lungime, cât și în importanță. Prin aceasta a căutat să le reamintească credincioșilor că Biserica în care se aflau reprezintă întreaga lume creată și ceea ce este dincolo de ea. În actul de mulțumire și preaslăvire, adică în noul cânt intercalat cu imnul vechi al laudei cosmice, credinciosul a fost invitat să devină el însuși, să trăiască încă o dată în fericirea Edenului prin lumea liturgică, prin acel ritual sacru, și să devină încă o dată un preot al creației.

Psalmul 2

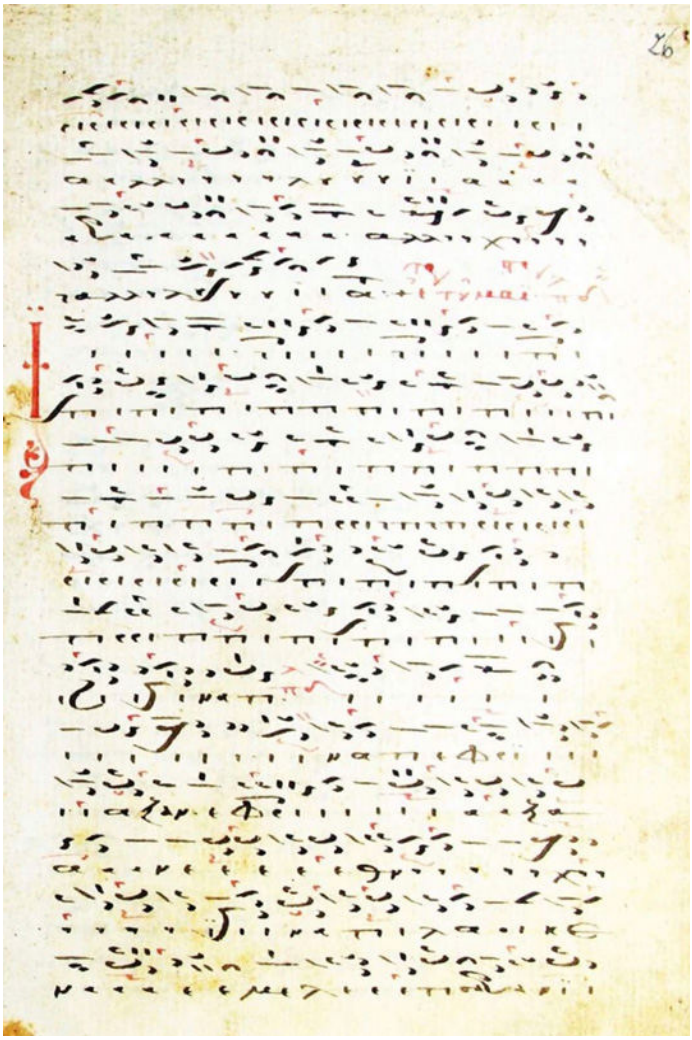
Anumite *akolouthiai* transmit un repertoriu de versuri calofonice pentru Psalmul 2. Repertoriile cele mai extinse sunt compoziții ale lui Cucuzel. El nu doar că redă textul psalmului prin repetarea silabelor dintr-un cuvânt din text (de exemplu „παρέστησαν" devine „παρέ… παρέστησαν"), dar acesta interconectează adesea fragmente din alte părți ale unui verset (sau chiar din complet alte versete) între cuvintele dintr-o anumită parte a Psalmului. În mod uimitor, el reconstruiește în întregime un verset al psalmului, folosind aceste tehnici și adăugând și o melismă fără cuvinte. De exemplu, în manuscrisul din secolul al XIV-lea, Atena 2622 (folio 26r-27v)[45], versetul „ἵνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη ἵνα τί ἐφρύαξαν ἔθνη" devine:

ἵ | *teretism* | να τί | ἵνα τί ἐφρύαξαν | ἐφρύαξαν ἔθνη
ἵνα τί λαοὶ κενὰ ἐμελέτησαν | ἐμελέτησαν κενὰ
ἵνα τί
ἵνα τί παρέστησαν
ἵνα τί | *teretism* | ἐφρύαξαν

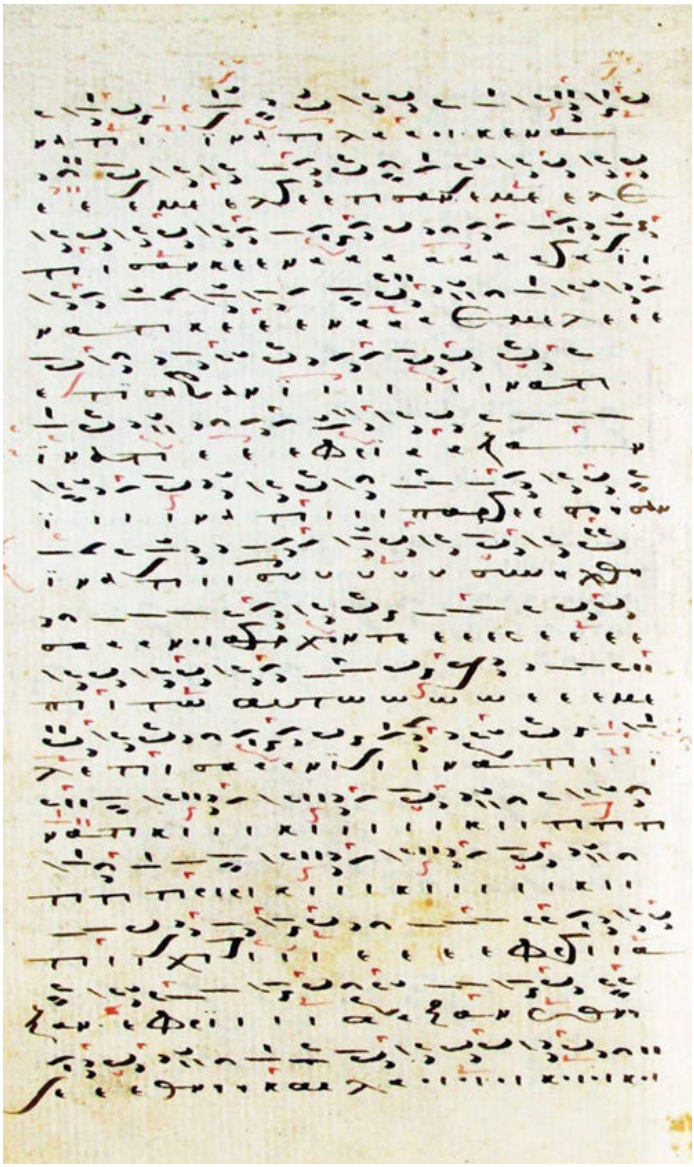
[45] Mulțumesc Dr. Arsinoi Ioannidou, care mi-a oferit imaginile manuscrisului. Teza ei de doctorat, „The Kalophonic Settings of the Second Psalm in the Byzantine Chant Tradition of the Fourteenth and Fifteenth Centuries", City University of New York, 2014, mi-a oferit informații bogate pentru înțelegerea contextului istoric.

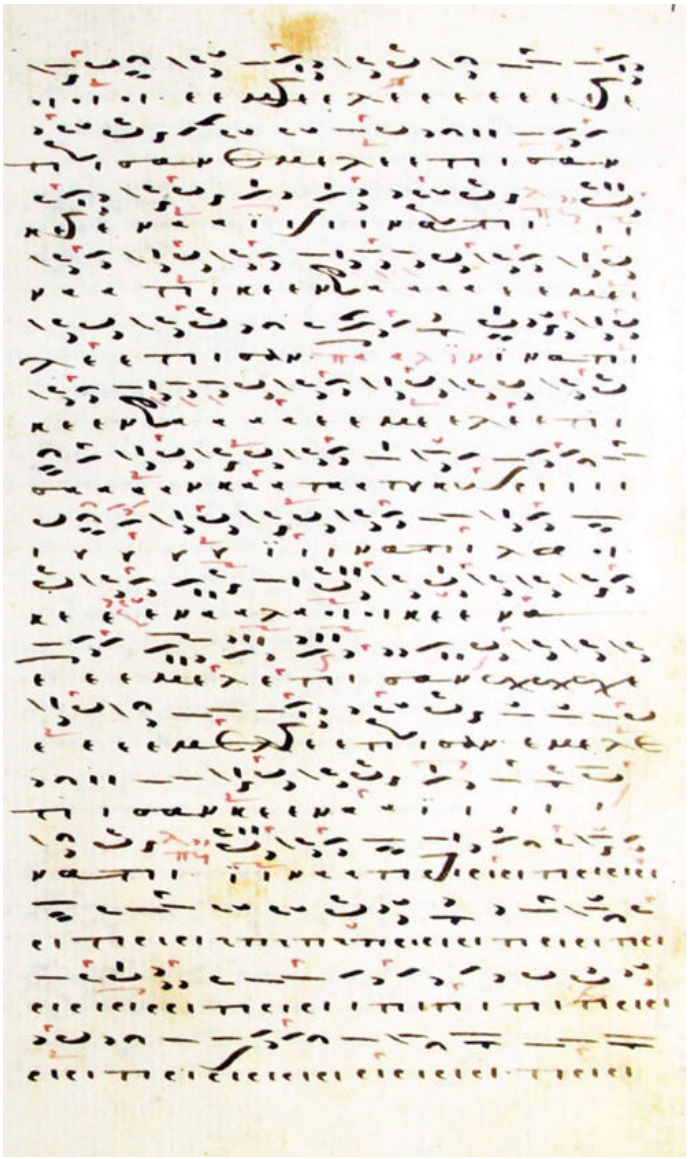
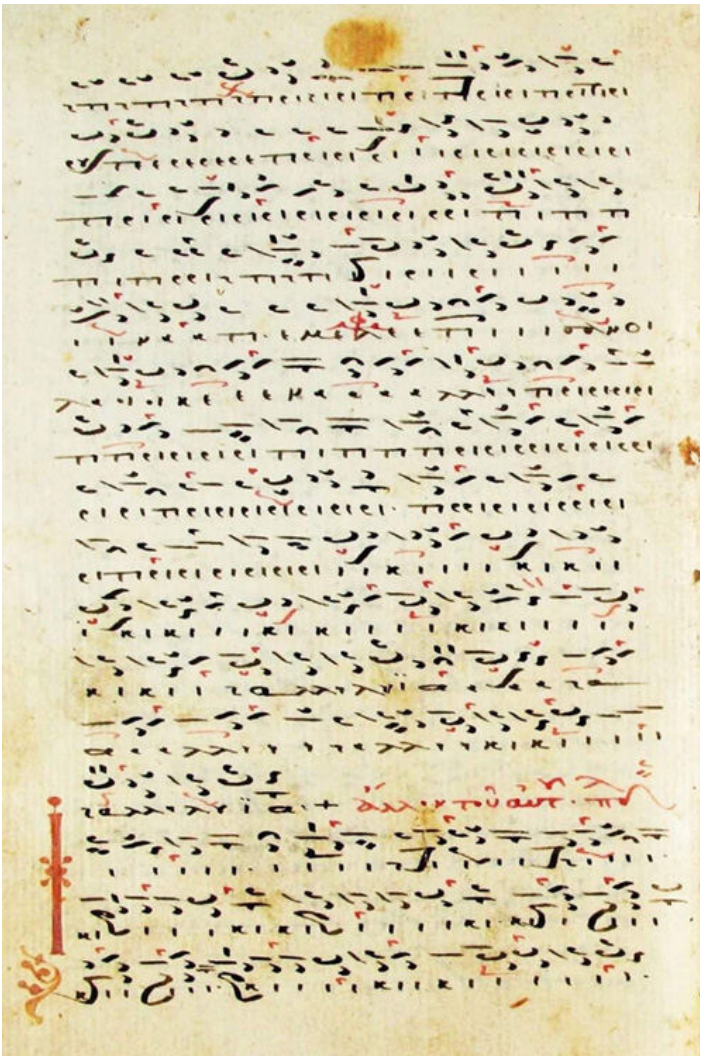
Ἀλλη | *teretism* | ἀλληλούια | ἀλλη | ἀλλη | ἀλλη | ἀλληλούια.[46]

Imaginile manuscrisului sunt reproduse în următoarele pagini:



[46] Vezi o analiză mai detaliată în E. V. Williams, „John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers…", pp. 268–70.





Ca text, cel de-al doilea Psalm a avut o semnificație profetică, hristologică și eshatologică. Deși a fost scris pentru încoronarea împăratului David, a prefigurat manifestarea lui Hristos ca Mesia și a prezis Judecata de Apoi. În Bizanț, a avut de asemenea o dimensiune politică, deoarece unsul putea fi identificat ca împărat-vicar al

lui Dumnezeu pe pământ. Cu toate acestea, compoziția lui Cucuzel a deconstruit logocentrismul textului și a permis tuturor acestor sensuri să conveargă și să se diferențieze. Chiar și melodia celui de-al doilea psalm, care a fost pusă în mod tradițional în cel de-al patrulea mod plagal al muzicii bizantine, s-a mutat de la modul plagal al patrulea la cel de-al patrulea mod și primul mod plagal. Ioan Cucuzel a distrus dramatic echilibrul dintre cuvinte și melodie din această compoziție.

Frumusețea melodică și silabele fără cuvinte au făcut mai mult decât să îmbogățească imnul; ele au adăugat o dimensiune mistică imnodiei în încercarea de a imita cântarea fără cuvinte a îngerilor[47]. De fapt, această legătură între imnele pământești și cântecele cerești a fost evidentă în creștinismul timpuriu: „De aceea, teologia a transmis celor de pe pământ imne cântate de către îngerii cei din primele cete, a căror iluminare transcendentă a fost descoperită”[48].

Până la urmă, cântările sacre nu erau numai pedagogice, ci și *anagogice*. Și, în ciuda faptului că au părut ciudate pentru sensibilitatea modernă, a existat o interacțiune curioasă între muzicalitatea agripniei și liniștirea isihasmului. Rugăciunea fără imagini și contemplarea fără cuvinte a isihaștilor au găsit un aliat în cântarea melismatică, care a ridicat imnografia dincolo de verbalitatea *canonului* și a celor nouă ode ale lui. Muzicalitatea intensă și economia lingvistică a cântării de tip calofonic au dezasamblat logica și au provocat introspecția printr-o performanță plină de emoții a dramei mântuirii umane.

Ca o piesă sacră și un construct cultural complex, liturghia bizantină a adoptat narațiunea biblică a economiei divine, impregnând veșnicia pe care o prefigura în efemer și în material. *Agripnia*

---

[47] D. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries: A Study of Late Byzantine Liturgical Chan,* Patriarchal Institute for Byzantine Studies, Thessalonike, 1974, pp. 273–74.

[48] „Διὸ καὶ ὕμνους αὐτῆς ἡ θεολογία τοῖς ἐπὶ γῆς παραδέδωκεν ἐν οἷς ἱερῶς ἀναφαίνεται τὸ τῆς ὑπερτάτης αὐτῆς ἐλλάμψεως ὑπερέχον”. Dionisie Areopagitul, *Celestial Hierarchy* 7.4, în G. Heil & A. Martin (eds), *Corpus Dionysiacum II*…, p. 31. Traducere bazată pe Luibhéid and Rorem, *Pseudo-Dionysius*, p. 165.

a amplificat această dramă sacră și i-a invitat pe credincioși să o experimenteze nu ca spectatori, ci ca protagoniști. Limbajul, muzica și mișcarea erau inextricabile, iar interioritatea nu era doar un construct alegoric, în timp ce imnografia și cultul divin induceau sentimente dumnezeiești. Drama sacră și muzica melismatică au creat „un spațiu interior al «experienței», al «explorării» și al «amplificării vieții emoționale și senzoriale a sufletului»”[49].

Agripnia a transformat pasiunile și le-a plasat într-un context eshatologic prin participarea întregii persoane umane la evenimentul liturgic. Ritualul *agripniei*, cu toate activitățile sale simbolice – intrări, procesiuni, gesturi, interacțiuni – a șters granițele dintre existența pământească și cea cerească. Prezentul istoric s-a prăbușit în evenimentele biblice ale creației, exilul din Eden și venirea lumii adevărate, care strălucește în întuneric și nu poate fi înțeleasă de întuneric, plasându-i pe credincioși în centrul unei drame cosmice și dând naștere unei dorințe pentru un paradis pierdut. Într-un climat istoric marcat de declin și în mijlocul unui imperiu zdrobit, această nostalgie pentru o unitate pierdută a devenit cu atât mai pronunțată. Iar sinteza dintre isihasm și cântarea melismatică a devenit spațiul și mediul sonic în care această unitate pierdută putea fi percepută.

Emoțiile și puterea muzicii

Creștinismul bizantin a înțeles bine ontologia muzicii și puterea ei de a induce emoții. Acest lucru a fost evident din scrierile primilor Părinți ai Bisericii, precum Augustin și Grigore Teologul. În timp ce a șasea carte a lui Augustin, „Despre Muzică”, sugerează că această artă sacră este o căutare a adevărului care întruchipează frumusețea lui Dumnezeu, influența scrierilor episcopului din Hippo în Bizanț este incertă[50]. Cu toate acestea, viziunea lui Au-

[49] Niklaus Largier, „Inner Senses – Outer Senses: The Practice of Emotions in Medieval Mysticism”, în C. Stephen Jaeger & Ingrid Kasten (eds), *Codierungen von Emotionen im Mittelalter/ Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*, De Gruyter, Berlin, 2003, p. 5.

[50] Carol Harrison, „Augustine and the Art of Music”, în Jeremy S. Begbie & Steven R. Guthrie (eds), *Resonant Witness: Conversations between Music and*

gustin asupra muzicii ca fiind capabilă printr-o „rudenie misterioasă interioară" să amestece emoțiile sufletului cu diferite moduri de cântare și trăiri este similară concepției bizantine asupra puterii afective a cântărilor sacre[51].

Grigore Teologul se referă în versurile sale la imne aliturgice, însă reflecțiile sale asupra felului în care pot fi cultivate spiritualitatea și plăcerea muzicii și poeziei sunt relevante: „versul acesta poate fi o poțiune plăcută, care conduce [pe tineri] spre ceea ce este mai bun, printr-o metodă care îndulcește gustul amar al prescripțiilor"[52].

Grigorie continuă să spună că, așa cum muzica și poezia erau instrumente pedagogice plăcute pentru antici, creștinismul ar putea să folosească aceste instrumente pentru a modela inimile tinerilor:

> Cei de demult cântau învățăturile în versuri făcând uz de ea, ca de un vehicul al frumuseții, modelând inimile prin puterea cântării. De ce te deranjează, dacă îi conducem pe tineri spre comuniunea cu Dumnezeu prin plăcerea cea cumpătată?[53]

Theology, Eerdmans, Grand Rapids, 2011, p. 31. Despre o posibilă influență a lui Augustin în Bizanț vezi Aristotle Papanikolaou & George E. Demacopoulos, „Augustine and the Orthodox: The 'West' in the East", în Aristotle Papanikolaou & George E. Demacopoulos (eds.), *Orthodox Readings of Augustine*, St Vladimir's Seminary Press, Crestwood, NY, 2008, pp. 11–40.

[51] Augustin și-a exprimat această idee despre cântările fără cuvinte care mișcă sufletele în *Confessiones* 10.33.49, citată de C. Harrison, „Augustine and the Art of Music…", p. 42.

[52] „Ὥσπερ τι τερπνὸν τοῦτο δοῦναι φάρμακον, /Πειθοῦς ἀγωγὸν εἰς τὰ χρησιμώτερα, /Τέχνῃ γλυκάζων τὸ πικρὸν τῶν ἐντολῶν." Vezi *PG* 37: 1332. Versiune englezească la Brian E. Daley, *Gregory of Nazianzus*, Routledge, London, 2006, p. 164.

[53] „Ὡς οἱ πάλαι προσῇδον ἐμμελεῖς λόγους,/ Τὸ τερπνὸν, οἶμαι, τοῦ καλοῦ ποιούμενοι/ Ὄχημα, καὶ τυποῦντες ἐκ μελῶν τρόπους. […] Τίς οὖν βλάβη σοι, τοὺς νέους δι' ἡδονῆς/ Σεμνῆς ἄγεσθαι πρὸς Θεοῦ κοινωνίαν;" Vezi *On His Own Verses*, *PG* 37: 1332. Vezi și *On the Inauguration of Hagia Sophia* 16, un imn anonim din sec. VI: „ἡδονὴν σώφρονα ἐμποιοῦντα εἰς σωτηρίαν (creând plăcerea cuviincioasă cea spre mântuire)". Textul provine din C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Böhlau in Kommission, Vienna, 1968, p. 146.

Deși imnele liturgice ar fi fost rare în viața sfântului Grigorie, folosirea psalmodierii în cult a fost prolifică. În timp ce înțelegerea patristică a muzicii sacre poate fi explorată în amănunt și deși oamenii de știință pot reimagina peisajul sonor al Bizanțului târziu datorită existenței multor manuscrise și biserici timpurii, întrebarea despre *cum* a configurat muzica trăirile, sau chiar întrebarea de ce muzica stârnește emoții rămân în cele din urmă la fel de mult un mister în lumea modernă ca și în lumea bizantină[54]. Chiar și astăzi, dacă am efectua un experiment de audiție, urmărind activarea mecanismelor precum reflexul cerebral, contagiunea emoțională, memoria episodică și expectanța muzicală, am putea să dobândim doar o înțelegere fiziologică sau neurologică a modului în care muzica influențează sentimente[55]. Până la urmă, muzica sacră nu este doar un pur fenomen sonor, ci și o artă sfântă, care este sfințită prin Întruparea Logosului.

Potrivit sfântului Grigorie Palama, cântările sacre pe care credincioșii le interpretează când sunt atrași spre biserică prin „sunetul clopotelor sfințite" pot vindeca și transforma emoțiile:

> …căci zilnica noastră convorbire cu Dumnezeu prin rugăciune și psalmodie liniștește toate asalturile împotriva noastră și transformă (ἡ γὰρ πρὸς Θεὸν καθ' ἡμέραν διὰ προσευχῆς καὶ ψαλμῳδίας ἔντευξις καὶ τὰς ἐπιφορὰς πάσας κατευνάζει καὶ μετασκευάζει) și îndepărtează poftele cele trupești, curăță înfumurarea și uciderea o nimicește, și dăruiește păzirea legii și protecția cetăților și a caselor, a sufletelor și a trupurilor celor care trăiesc în căsătorie și a celor care sunt chemați la viața în singurătate[56].

---

[54] Patrik N. Juslin, László Harmat & Tuomas Eerol, „What Makes Music Emotionally Significant? Exploring the Underlying Mechanisms", în *Psychology of Music* 42 (4/2014), p. 600.

[55] P. N. Juslin, L. Harmat & T. Eerol, „What Makes Music Emotionally Significant?", p. 601. Vezi și Nicolas Lossky, *Essai sur une Théologie de la Musique Liturgique*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2003, pp. 49–68; C. Harrison, „Enchanting the Soul: The Music of the Psalms", pp. 205–24.

[56] Textul omiliei 51 de Grigorie Palama afirmă: „Ὅτι ἡ πρὸς τὸν Θεὸν συνεχὴς διὰ προσευχῆς και ψαλμῳδίας ἔντευξις ἕδρα και ἀσφάλειά ἐστι παντὸς

Muzica sacră a fost întotdeauna un mijloc de transformare a patimilor, iar silabele aparent fără sens ale unei kratime au indicat spre misterul divin. Ele au subliniat acest mister amestecând vocea cântăreţului cu cântecul îngerilor şi au revelat limbajul inimii prin înscenarea unui amestec paradoxal de mortalitate şi divinitate, de timp şi eternitate. După cum spunea Grigorie de Nyssa în tratatul său *Despre inscripţiile Psalmilor*, primii oameni obişnuiau să cânte în cor cu puterile îngerilor înainte de cădere[57].

Concluzii

Cântarea melismatică sacră a reprezentat scara lacrimilor, care lega pe Dumnezeu cu lumea, permiţând astfel muzicii să devină un mijloc de transfigurare. Nu contrar misticii isihaste, unde înţelepciunea adevărată este inteligibilă, dar transcende chiar şi pe cele inteligibile, emoţiile sau trăirile dumnezeieşti puteau fi experimentate în libertatea şi abstractizarea cântării calofonice şi a celei fără cuvinte. Melismele fără cuvinte au întruchipat efectiv energiile divine, care au reprezentat o piatră de temelie a teologiei palamite. Pe măsură ce isihasmul a împins intelectul dincolo de limitele lui şi *kratimele* au zdrobit însăşi textualitatea imnodiei, trăirea umană a fost invitată la o unire intimă cu divinul, desfiinţând individualismul şi eliminând limitele realităţii.

Triumful isihasmului şi înflorirea cântării melismatice în *agripnia* bizantină au arătat că ritualul sacru ar putea deschide un spaţiu liminal, în care contemplaţia personală şi cântarea colectivă a credincioşilor s-au îmbinat în trupul mistic al lui Hristos. Cântarea

---

καλοῦ καὶ λύτρωσις πάσης κακίας τε και δυσχερείας", dar a fost preluat din *Thesaurus Linguae Graecae* – http://stephanus.tlg.uci.edu – pe 17 ianuarie 2019. Traducerea engleză se găseşte la Christopher Veniamin, *Saint Gregory Palamas: The Homilies*, Mount Thabor Publishing, Dalton, 2009, p. 404. Traducere în limba română în *Sfântul Grigorie Palama: Omilii*, vol. III, trad. din limba greacă de Parascheva Grigoriu, Anastasia, Bucureşti, 2007, p. 218.

[57] Ronald E. Heine, *Gregory of Nyssa's Treatise on the Inscriptions of the Psalms*, Clarendon Press, Oxford, 1995, pp. 120–23.

liturgică l-a invitat pe credincios să experimenteze o viziune mistică a mântuirii, îndemnându-l să devină parte a dramei sacre care s-a desfășurat. Iar cântarea melismatică fără cuvinte a deconstruit amalgamul binar al raționalului și iraționalului, interiorului și exteriorului, al senzorialului și inteligibilului, chemând credincioșii să intre în narațiunea liturgică a mântuirii.

Totuși, umanismul isihasmului era unul integral; îndumnezeirea nu a însemnat dematerializare. Cântarea a devenit un act sacramental care a reflectat și a modelat trăirile sufletului cântărețului: „Aveți sute de sentimente care nu pot fi puse în cuvinte. De aceea, cred că într-un sens muzica este cea mai înaltă dintre arte, pentru că începe cu adevărat unde celelalte se termină”[58]. Isihasmul a adoptat o viziune mistică în care emoțiile liturgice puteau fi percepute și simțite în întâlnirea omenirii cu divinul, imaginându-se o comuniune a sfinților și încorporând o armonie mistică între umanitate și creație.

[58] Din C.S. Lewis, *Surprised by Joy: The Shape of my Early Life*, Geoffrey Bles, London, 1955. Citat în D. Conomos, „C.S. Lewis and Church Music…”, p. 213.

Melosul Bisericii nedivizate. Note asupra cercetărilor interconfesionale de muzică veche

Daria Morozova*

The article deals with the myths of different Christian musical traditions concerning themselves and their neighbors. Such myths implicitly express the yearning for the lost unity of the Church and condemn the Other for this loss. Hence they continue the dogmatic polemics in the domain of aesthetics. In the 19th-20th centuries historiographies of Church chant figured such myths as an ideological impetus for the renewal of the relevant traditions. However their one-sidedness has provoked some modern cantors to overcome them, engaging into the joint reconstruction of authentic history of music together with their foreign colleagues. Such mutual reconstructions prove to be an important dimension of interconfessional and interchurch dialogue. They are not less necessary than the discussions in dogmatical field and much more powerful than any "musical Esperanto" of popular Christian hymns.

Keywords: *hymnography, Znamenny chant, Byzantine chant, Gregorian chant, semiotics of music*

Mișcarea ecumenică este de obicei înțeleasă ca privind spre viitoarea unire a creștinilor, dar poate fi de asemenea înțeleasă și ca o mișcare care se uită la trecut, tânjind după melosul original al liturghiei creștine.

> Este demn de remarcat faptul că majoritatea celor care, în secolul al XIX-lea, au contribuit la mișcarea liturgică și au perceput valoarea reconstrucției creștine a revenirii la surse au fost într-un fel precursorii «unionismului». Acesta a fost cazul, deși motivele diferă, cu Newman, Moehler, Dom Pi-

* Daria Morozova este cercetător la Universitatea Națională a Academiei Kyiv-Mohyla și membru al Kyiv Znamenny Chant Studio. Email: morozovadaria@duh-i-litera.com.

> tra și alți câțiva – dom Olivier Rousseau a scris în 1945 – și același lucru reapare în secolul XX. Ecleziologia și liturghia conduc în mod necesar la problemele divizării și unității[1].

Acest sentiment al liturgiștilor catolici de a tânji după vocea străvechii Biserici nedivizate este cunoscut și ortodocșilor. Să reflectăm puțin asupra acestui paradox: de ce oare aspirațiile de unitate viitoare ne par mai dragi din perspectiva trecutului – în special a trecutului liturgic – oricât de dramatic ar fi acesta?

În articolul său despre „cele două ecumenisme"[2], Andrey Shishkov descrie dezamăgirea față de ecumenismul ca proiect modern târziu, menit să anuleze „reminiscențele timpurilor străvechi", să reînnoiască limbajului dogmatic și să creeze o cultură bisericească nouă și universală. În practică, acest proiect nu reușește să obțină recepția largă din partea societății tradiționale ortodoxe și să ajungă dincolo de un cerc destul de limitat de teologi. În același timp, ortodocșii susțin cu entuziasm tendința postmodernă pe care A. Shishkov o definește drept „ecumenism conservator" sau ecumenismul 2.0, în care temelia comună a comunicării interconfesionale este condiționată de preocuparea comună activă pentru tradiția creștină. Autorul se referă în principal la proiectele sociale de acest tip, cum ar fi mișcările creștine de dreapta, activitățile Pro-Life etc.[3] – totuși acest lucru nu este singurul care se poate spune despre „ecumenismul conservator". Fără îndoială, putem, de asemenea, să legăm de acesta cercetările conjugate ale tradiției bisericești (mai exact, tradițiile), care ne-au permis să descoperim cu atenție aspectele cele mai importante și mai autentice ale acesteia și să demontăm stereotipurile mitologice, în special cele legate de evlavia și cultura vecinului. Ultimul aspect este deosebit de important pentru mentalitatea ortodoxă, în care estetica are mult mai multă pondere decât politica sau legea.

---

[1] Dom Olivier Rousseau, *The Progress of the Liturgy*, traducere de Benedictinii de la Stăreția Westminster, Vancouver, 1951, p. 148.

[2] Andrey Shishkov, „Two Ecumenisms: Conservative Christian Alliances as a New Form of Ecumenical Cooperation", în *Gosudarstvo, religiia, tserkov' v Rossii i za rubezhom,* 35 (1/2017), pp. 269–300.

[3] Acesta citează documente cum ar fi Declarația Hartford din 1975 etc.

Mituri despre cântările vecinilor

Imnografia vechilor culturi creștine se corelează nu doar din punct de vedere tipologic, ci și din punct de vedere genealogic. Cântul bizantin (cu variantele sale balcanice) și cântul Znamenny al vechilor ruși au ambele ca origine cântul grec timpuriu, care provine din muzica creștină antică. Același cânt grec timpuriu a dat naștere și primelor cântări occidentale – în special celor ambrosiene[4], beneventine și vechilor cântări romane – care, la rândul lor, au format baza pentru cântul gregorian simplu. Imnografia timpurie grecească însăși a fost influențată în mare măsură de tradiția semitică (ebraică și siriacă[5]) și se intercalează mai mult sau mai puțin și în cânturile copte, etiopiene, caucaziene[6]. Cu toate acestea, ca în cazul familiilor umane, cu cât sunt mai apropiate geografic aceste tradiții, cu atât mai deteriorate e posibil să fie relațiile dintre ele.

Polemica privind modalitatea corectă de înfrumusețare a melodiei a fost documentată încă din secolul al IV-lea între cele două biserici vecine – cea a Cezareii și a Neocezareii[7]. Istoriografia modernă a diferitelor tradiții muzicale își exprimă adesea nostalgia pentru presupusa uniformitate primordială și reproșul față de celelalte tradiții care nu au reușit să o păstreze. Această divergență între tradiții este (în mod tacit) percepută ca o anumită traumă culturală. Astfel de mituri despre propria tradiție și cea a vecinilor reprezintă o continuare a polemicii dogmatice. Prin urmare, analiza lor nu este mai puțin relevantă decât investigarea acuzațiilor reciproce din domeniul dogmaticii.

---

[4] Sfântul Ambrozie a fost cel care a introdus cântările conform ritului Bisericilor Răsăritene în întreaga Biserică Apuseană.

[5] Mai ales prin intermediul Sf. Efrem și Sf. Romanos Melodul.

[6] De exemplu, Stanislav Zelinsky citează anumite „motive" (*popevki*) pertinente pentru cântările Znamenny, care se regăsesc în imnurile armenilor din secolul al V-lea.

[7] D. Razumovsky, *Church Chant of the Orthodox Greek-Russian Church* [rus.]. – vol. 1, p. 12.

Exemplul strălucitor al mitologiei academice fructuoase, deși ambivalente, a istoriei muzicii poate fi găsit în lucrările mișcării liturgice Solesmes.

> Începând cu anii 1830, domeniul cântărilor liturgice a devenit subiectul unor investigații intense. În decursul mai multor decenii s-a demonstrat că activitatea de a cânta poate juca rolul definitiv în unificarea liturgică... Aceste idei au fost în cea mai mare parte dezvoltate și întrupate datorită lucrărilor laboratorului liturgic în care a fost transformată Mănăstirea Solesmes[8].

Cercetătorii acestui laborator au conectat cântul simplu gregorian, care reprezenta idealul în ochii lor, cu cântul grecesc timpuriu, subliniind legătura dintre muzica occidentală și cea orientală. Cu toate acestea, în contextul discrepanței dintre tradițiile liturgice, care a devenit vizibilă încă din Evul Mediu, au acuzat reformele bizantine, mai ales „revoluția liturgică a secolului al XI-lea", când notația veche de la Constantinopol a fost schimbată cu cea ulterioară (damasciană) de la Ierusalim[9]. În 1867 Dom Pitra a deplâns schimbările majore și restrângerea vechiului Typicon de către greci, numindu-l „premier résultat du schism" (primul rezultat al schismei)[10]. O jumătate de secol mai târziu, Thibaut a fost de acord cu el, presupunând că Typiconul „corupt" de la Ierusalim a fost aplicat forțat în Sfânta Sofia și în întreaga Biserică Greacă, pentru a înstrăina în mod intenționat Orientul de Occident. El l-a citat pe Symeon din Tesalonic (†1429) spunând că „toate aceste schimbări intervenite în venerabilele noastre tradiții liturgice nu au altă cauză decât persecuția latinilor"[11]. „Imnurile dezmembrate" și „o ruptură

---

[8] M. Pérès, *Lecture in Moscow State Conservatoire*, 27 mai 2005. [rus.]

[9] P.J. Thibaut, *Origine Byzantine de la Notation Neumatique de l'Église Latine*, Paris, 1907, p. 37.

[10] D. Pitra, *Hymnographie de l'Église grecque. Dissertation*, Roma, 1867, pp. 62-64.

[11] „Ταῦτα διωγμῷ Λατίνων τὰ καλλιστα κατέλιπον ἔθη" (citat de P. J. Thibaut, *Origine Byzantine de la Notation Neumatique* …, p. 39).

cât se poate de clară a tuturor canoanelor" (cea de-a doua cântare care a dispărut din acestea)[12] figurează în textul lui dom Pitra ca un anumit simbol al schismei dintre Biserici. Dar aici trebuie remarcat că în lucrările ulterioare ale mișcării Solesmes imaginea liturghiei bizantine se schimbă drastic: conform lui dom Rousseau, „nu poate fi vorba despre o mișcare liturgică în cadrul Bisericii Ortodoxe", deoarece viața sa religioasă a fost întotdeauna „în legătură deplină cu liturghia"[13].

> În timp ce priveau extrem de disprețuitor inovațiile muzicale „barbare" ale Byzanțului paleologic[14], dom Pitra și dom Thibaut expun, în mod curios, o atitudine foarte diferită față de cântările Znamenny ale Vechilor Ruși. Deși popoarele balcanice au fost conduse de distorsiunile grecești, slavii orientali „forte religieusement" (foarte credincioși) au păstrat vechea notație, salvând-o astfel de la dispariția sa totală[15]. Thibaut, membru al Institutului Arheologic Rus din Constantinopol[16], a fost sigur că, în ciuda schimbărilor introduse de „génie particulier du peuple russe" (geniul specific al poporului rus), neumele timpurii ale Constantinopolului ar putea fi recunoscute cu ușurință chiar și în modernele *kriukí* (neume Znamenny), folosite de credincioșii de rit vechi[17]. Așadar, *kriuki* pot fi de ajutor în decodificarea vechii notații grecești și a pri-

---

[12] D. Pitra, *Hymnographie de l'Église grecque*…, pp. 62-64.

[13] Olivier Rousseau, *The Progress of the Liturgy*…, p. 140.

[14] „sous les noms barbares de κεκραγάρια et d' ἐξαποστειλάριον" (D. Pitra, *Hymnographie de l'Église grecque*…); „de fioritures barbares qui sont loin de les embellir", P. J. Thibaut, *Origine Byzantine de la Notation…,* p .42.

[15] P. J. Thibaut, *Origine Byzantine de la Notation*…, p. 39.

[16] Și prieten al cercetătorului rus de cânt Znamenny N. Uspensky.

[17] Thibaut o numește „notația Meznetz", referindu-se la starețul Alexander Mezenetz care, neaparținând credincioșilor de rit vechi, notația *kriuki* sistematizată din secolul al XVII-lea, pentru a o păstra pentru Biserica de Rit Nou (manualul a fost publicat în 1888 de către S. Smolensky).

> melor neume occidentale care derivă din aceasta: Sf. Gall, Laon, Metz și alte notații[18].

Aparent idealizând cultura slavă răsăriteană, pe care el nu reușește să o distingă de cultura rusă, Thibaut a subliniat totuși legătura dintre cântarea Znamenny și imnografia altor culturi creștine. Dimpotrivă, printre adepții ruși ai ritului vechi a devenit larg răspândit mitul despre o originalitate aproape absolută (*samobytnost*) a acestui cânt, care a apărut mai ales din muzica populară rusă. Apariția sa este adesea apreciată drept „o ispravă creațională" a poporului rus[19].

Desigur, cântarea Bisericii se întrepătrunde cu cultura oamenilor în care ea există; totuși, această supraestimare a elementului național este problematică. Melodiile, provenind din zone de folclor foarte diferite – din Carpați[20] până în nordul Rusiei – demonstrează o asemănare uimitoare[21]. Aceasta arată marele conservatorism al cântului Znamenny *Stolpovoy* („stâlp"), – spre deosebire de variantele sale târzii (din secolele XVI-XVII), cum ar fi: stilurile *Putevoy*, *Demestvenny*, *Znamenny în* forma lărgită, *Strochnoy*[22].

---

[18] În secolul al XI-lea aceste neume, la rândul lor, au reprezentat baza pentru dezvoltarea notațiilor moderne.

[19] A se vedea de exemplu:V. Morozan (ed), *One Thousand Years of Russian Church music*: *988-1988*, Washington, 1991.

[20] În afara cântărilor carpatice arhaice care există până în ziua de astăzi, trebuie menționate aici și Białystok poloneze (vechile Suprasl'), unde s-au păstrat notele timpurii ale cântărilor Znamenny, iar mănăstirile românești ale Sf. Paisie Velichkovsky, care foloseau (printre altele) cântările Stolpovoy și Znamenny de Kiev, conform vechilor manuscrise muzicale de la Neamț.

[21] Paralelismul dintre stilurile vest-ucrainiene și cântul arhaic Stolpovoy atrage atenția în timpul unei familiarizări fluente cu melodia (o parte din ele au fost publicate de A. Tzalay-Yakimenko în 2000 la Kiev). Asemănarea și diferența dintre aceste stiluri sunt analizate atent de Yury Yasinovsky, Olexiy Tuliuk, Bohdan Zhulkovsky și alții.

[22] Nici aceste variante nu au o legătură imediată cu muzica populară, căci au fost create de către cei mai faimoși profesioniști pe baza melodiei *Stolpovoy*. Vezi B. Kutuzov, *Russian Znamenny Chant*, Moscova, 2008, cap. 7 (pp. 59-78). Caracterul artificial al stilului Strochnoy a fost demonstrat de M. Brazhnikov în dizertația sa nepublicată: „Polyphony of Znamenny Scores" (1945).

Datorită acestui conservatorism, arhaismului și detașării față de orice elemente lumești (inclusiv de folclor), cântul Znamenny nu putea să stea în concurență cu fermecătoarele cântări polifonice, fiind apoi marginalizat în secolul al XVIII-lea. De aceea am pierdut în mare măsură indiciile despre *kriuki*, care ne-ar fi putut da informații despre muzica cea mai veche din Europa.

Mitul caracterului folcloric al cântului Znamenny este însoțit de mitul caracterului complet artificial al muzicii bisericești ucrainene, care se pare că a refuzat tradiția primordială, preferând să imite Vestul. Unii consideră aceasta drept apostazie, alții, subiect de mândrie națională, dar realitatea este, ca de obicei, mai complexă. Într-adevăr, școlile de muzică barocă, orientate spre exemplele occidentale, au înflorit începând din secolul al XVII-lea în academia Kiev-Mohyla, în Hluhiv și în alte centre. Au dat un număr de compozitori remarcabili (M. Diletsky, D. Bortniansky, M. Berezovsky, A. Vedel) și au influențat foarte mult gusturile nobililor imperiali, lucru care a avut consecințe cât se poate de deplorabile pentru cântarea Znamenny. Cu toate acestea, în timp ce elitele îndrăgeau experimentele de polifonie, cea mai mare parte a credincioșilor ucraineni (inclusiv cazacii, care păstrau organizarea în frății) preferau cântul tradițional Znamenny. A fost cunoscută aici într-o serie de variante locale – Kievan, Volynian, Ostroh, Lviv, Suprasle și multe alte stiluri.

De-a lungul secolului al XVII-lea, lavra Kiev-Pechersk a fost unul dintre principalele puncte forte ale cântului străvechi din Ucraina. Irmologhioanele Znamenny, scrise în notație modernă, dar care nu se abat aproape deloc de la paradigmele medievale, au fost folosite aici până la începutul secolului XX[23], deși corurile profesioniste care cântau la sărbători trecuseră deja la polifonie oc-

[23] Irmologhioanele de la Lavra sunt studiate de Olena Shevchuk, Olesya Prylepa etc. Unele manuscrise *kriuki* au supraviețuit inclusiv în câteva incendii, dar e dificil de spus câte existau inițial. Vezi S. Zelinsky, „On the «Angelic Chant» în Kiev și Kiev-Pecherst lavra" [rus] (https://risu.org.ua/ua/index/monitoring/kaleido_digest/38861/, 12. 03. 2017).

cidentală încă din secolul al XVIII-lea[24]. Până și notația specifică pe portativ, larg răspândită în Ucraina în perioada barocă (*Kyivan znamia* sau *toporiky*, „topoarele"), se deosebea atât de mult de notele rotunde occidentale, încât anumiți academici presupuseseră chiar originea sa independentă[25]. O altă trăsătură importantă a cântărilor ucrainene este legătura lor cu unele cântări sud-slave[26] prin intermediul tradiției românești: „artera principală de răspândire a repertoriului balcanic înspre țările slave din est a mers pe teritoriul Moldovei și Țării Românești, prin centrele celebre ale tradiției vocale bizantine – mănăstirile Neamț, Putna, Dragomirna, Suceava"[27].

Unele dintre perspectivele contrastante asupra muzicii bisericești românești în sine sunt evaluate de Costin Moisil[28]. În istoriografia secolelor XIX-XX, aceasta a părut uneori chiar mai bizantină decât muzica bisericească greacă[29]. Sentimentul specific al pietății, „dulceața și blândețea melodiei" acestui cânt, i-a determinat pe unii cercetători să considere că acesta era deosebit de apropiat de vechea tradiție athonită, spre deosebire de cântarea greacă a fanarioților, care se presupune că s-ar fi îndepărtat de această

---

[24] N. Herasymova-Persyds'ka, „The specific of the national variant of baroque in the Ukrainian music of 17th century", în: N. Herasymova-Persyds'ka, *Myzyka. Vremia. Prostranstvo*, Spirit and Letter, Kyiv, p. 22-23.

[25] D. Razumovsky, *Church Chant of the Orthodox Greek-Russian Church*, vol. 2, p. 85 [rus.]) citează „one author of theory of music" (un autor al teoriei muzicale) fără a-l numi.

[26] Deși așa-numitele stiluri „grec", „bulgar", „sârb" larg răspândite în Ucraina până astăzi sunt considerate în mare parte stiluri locale care s-au îndepărtat mult de cânturilor tradițiilor relevante.

[27] Y. Yasinovsky, „Music of 16-18th centuries", în *Istoriya ukrainskoy kultury*, Kiev, 2001.

[28] Costin Moisil, „Romanian vs. Greek-Turkish-Persian-Arab: Imagining National Traits for Romanian Church Chant", în Музикологија 11 (2011), pp. 119-132.

[29] Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Catavasieru Musicesc*, Vienna, 1823, pp. vii-x; Anton Pann, *Bazul theoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, București, 1845, pp. xxi-xxviii, apud Costin Moisil, „Romanian vs. Greek…", p. 120.

tradiție[30]. Ceilalți cercetători au subliniat influențele turcești, arabe și chiar persane asupra muzicii românești (prin intermediul aceluiași cânt grecesc post-bizantin)[31]. Cu toate acestea, alți autori au reținut „gustul și geniul specific al românilor", presupunând „un caracter național specific pentru cânt în limba română", care era mai aproape de „Europa civilizată și progresivă" decât de Estul decadent[32].

Aceste câteva exemple demonstrează că *stereotipurile cântării* și *stereotipurile legate de cântări* pot crea cel puțin la fel de multe obstacole în calea înțelegerii dintre culturile creștine ca și diferențele dogmatice. Mai mult decât atât, după cum am văzut, acest lucru este valabil nu numai referitor la dialogul interconfesional, ci și referitor la comunicarea dintre Bisericile Ortodoxe locale. Acesta este motivul pentru care „această mișcare formidabilă de recuperare a muzicii străvechi nu reprezintă doar o deschidere spre trecut, ci, de asemenea, sau poate mai degrabă, un mijloc prodigios de deschidere spre alte culturi și civilizații de astăzi"[33].

Încercări de depășire a miturilor

Dorința de a renaște o tradiție antică pierdută sau distorsionată în epoca modernă a fost pertinentă, probabil, pentru întreaga lume ortodoxă din secolul XX. Această renaștere a avut loc cu succes în Balcani, în Georgia etc.[34], dar nu și în Biserica Rusă, și în legătură cu aceasta,

---

[30] I.D. Petrescu, *Arta artelor sau Elemente de istoria musicei*, București, 1872, p. 41.

[31] G. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. 1, București, 1974, p. 37, 299, 320; vol. III, 1992, pp. 194-195.

[32] Ion Popescu-Pasărea, „Evoluția cântării psaltice în biserica română", în *Cultura* 29 (3/ 1940), pp. 21-22, a considerat că într-adevăr melodiile românești erau în mare parte compuse „in the national melody of the first plagal mode" sau „the melody of Romanian doină", citat de Costin Moisil, „Romanian vs. Greek…", pp. 122-125.

[33] M. Pérès, „L'enseignement des musiques anciennes. Perspectives pour le XXIe siècle". Conférence prononcée à Genève, à la Haute Ecole de Musique le 14 janvier 2011 (www.aecinfo.org).

[34] Tradițiile lor se răspândesc și în teritorii noi pentru ortodoxie – de exemplu, în SUA, unde Mănăstirea Sf Antonie fondată în deșertul Arizona de Efrem de Vatopedi arată exemplul neîntrecut al cântării bizantine autentice.

nici în cea ucraineană, belarusă, baltică și celelalte Biserici. Aceste din urmă Biserici sunt încă pe deplin dominate de cântarea polifonică clasică occidentală, care a fost respinsă de Occidentul catolic. Și paradoxal, această muzică bisericească emoțională și patetică îi inspiră pe credincioși să se lupte cu același Occident în numele „Sfintei Rusii", ale cărei tradiții milenare – în special imnografia – sunt aproape complet uitate. Mulțumită credincioșilor de rit vechi și celorlalți amatori de rit vechi[35], aceste tradiții nu au fost niciodată întrerupte complet. Însă majoritatea credincioșilor încă nu știu nimic despre acestea[36], ba chiar nu reușesc să înțeleagă expresia „cântare Znamenny".

Așadar, Bisericile Răsăritene Slave sunt astăzi aproximativ în aceeași situație pe care lumea catolică a experimentat-o deja la mijlocul secolului al XIX-lea. Apoi, personalitățile conducătoare ale monahismului occidental au realizat că spiritualitatea creștină autentică este imposibilă fără întoarcerea la tradițiile liturgice străvechi.

> Era vorba despre crearea unui nou sentiment religios îndepărtat de cele două tipuri de estetică care au divizat Biserica – subliniază Marcel Pérès –, cu muzica «seculară» (...) și cu estetica cântării liturgice, moștenite din cele două secole anterioare[37].

Cercetătorul punctează ambiguitatea reformei revoluționare dobândită de mișcarea Solesmes: cântul gregorian simplu a fost restabilit în Biserică, dar costul acestui lucru a fost înlocuirea tradițiilor organice ale cântărilor cu o uniformizare a Gradual-ului de o autenticitate îndoielnică[38].

---

[35] Printre ei faimoși sfinți (de rit nou), precum Serafim de Sarov, Filaret (Drozdov), Ignatie (Brianchaninov), Varsanufie de la Optina și mulți alții.

[36] În anii 1960, M. Brazhnikov a spus despre cântul Znamenny: „Nobody knows it at all, more precisely – nobody wants to know it"; și acest lucru a rămas adevărat până astăzi. Vezi „Musical manuscripts from the archives of D. Razumovsky and V. Odoevsky", în *Stat'yi o drevnerusskoy muzyke*, Leningrad, 1975.

[37] M. Pérès, *Lection in Moscow State Conservatoire*, 27 mai 2005.

[38] *Gradual*-ul este o carte liturgică ce conține imne pentru liturghia gregoriană (n. ed.).

Marcel Pérès, citat mai sus, este astăzi probabil cercetătorul principal al *melosului* Bisericii străvechi. Este director al *Ensemble Organum* de la Mănăstirea Moissac și al *Centrului Itinerant pentru Cercetarea Muzicii Vechi*[39]. Din 1982, aceste instituții reconstituie notațiile și modurile timpurii de a cânta, investigând teoretic și practic practicile vocale ale Bisericii. Mai mult, ele răspândesc aceste cunoștințe, împărtășind interpreților și ascultătorilor un gust pentru comorile muzicale uitate și creând în acest domeniu o *tradiție de reconstrucție a Tradiției*[40]. Este curios faptul că cele mai vechi cântări ale Europei occidentale – Ambrosiene, Beneventine, Ravenna, romane străvechi, mosarabiene etc. – au fost cercetate de ei cu ajutorul colegilor lor greci (cum ar fi protopsaltul Lykourgos Angelopoulos) și interpretate parțial prin prisma cântului bizantin. Acest lucru nu implică nici pe departe faptul că în Antichitatea târzie grecii și latinii cântau în același mod. Mai degrabă, Pérès încearcă să compenseze publicațiile oficiale monologice prin dialogul cu colegii săi străini[41].

O sarcină similară este îndeplinită cu măiestrie și de colectivul american *Cappella Romana*, fondat în 1991. „Numele său se referă la conceptul grecesc medieval al *oikoumenei* romane (lumea locuită), care a cuprins Roma și Europa de Vest, precum și Imperiul Bizantin și comunitatea sa slavă"[42]. Ansamblul se concentrează asupra clasicilor occidentali moderni și a cântului bizantin, „fratele răsări-

---

[39] Itinerant Center for Research on Ancient Music – CIRMA.

[40] *Cf.* Jaroslav Pelikan. *The Vindication of Tradition: The 1983 Jefferson Lecture in the Humanities*, Yale, 1984.

[41] Marcel Pérès, „L'enseignement des musiques anciennes. Perpectives pour le XXIe siècle": „La plus grande attention doit être portée à l'historiographie, c'est à dire, bien examiner les mots, les concepts, les images, les lacunes, qui constituent le discours dominant et notre discours personnel lorsque nous évoquons les hommes du passé... C'est doté d'une telle vision qu'il nous faut aller vers les différentes notations musicales pour les interpréter avec une fluidité du regard seule capable de transformer la sinuosité des signes en énergie sonore".

[42] Vezi http://www.cappellaromana.org/about-cappella-romana/, accesat la 13. 04. 2018.

tean al cântului gregorian". Cu ajutorul Centrului Stanford pentru Cercetarea Computerizată a Muzicii și Acusticii, fără a părăsi SUA, acest ansamblu putea să interpreteze muzica greacă medievală în acustica simulată a Sf. Sofia din Constantinopol – ceea ce ar fi cu siguranță imposibil în adevărata catedrală Sf. Sophia[43].

Desigur, artiștii ortodocși încearcă de asemenea să-și reconstituie atât cântecele vechi, cît și muzica medievală occidentală. În ciuda reproșurilor permanente ale cantorilor znamenni și bizantini, ambele estetici găsesc de multe ori teren comun în reconstrucțiile cântului grecesc din secolele X-XII, în special de către corul Mănăstirii Vatopedi de pe Muntele Athos și corul lui Yannis Arvanitis (Γιάννης Αρβανίτης). Cântările medievale sud-răsăritene slave reprezentau, de asemenea, o punte între cele două tradiții. Partiturile Znamenny din secolele XVI-XVII (în *kriuki* și notație pe portativ) sunt interpretate cu succes de un număr de ansambluri (este suficient să amintim cântul Znamenny în interpretarea corului lui A. Yurlov în anii 1960, cântul Suprasl interpretat de corul lui A. Grindenko, cântul Ostroh interpretat de ansamblul lui T. Companichenko, alte cânturi ucrainene interpretate de corul *Kanon* și așa mai departe). Dar notele Znamenny timpurii, fără „semnele roșii" care marchează înălțimea tonului[44], și cu atât mai mult *notația kontakarion* Kyivan din secolele X-XII, nu pot fi încă descifrate. Una dintre cele mai bune modalități de descifrare a lor este comparația cu neumele Constantinopolului și cele occidentale, fiind deci fără îndoială sarcina cercetărilor internaționale și interconfesionale.

Printre experiențele inedite ale interacțiunii ecumenice dintre cantori merită amintită prietenia de mai mulți ani a ansamblului corsican *A Filetta* cu ansamblul *Voci georgiene* (ქართული ხმები). Aceste două ansambluri obișnuiesc să interpreteze împre-

[43] Proiectul se numește *Icons of sound*.

[44] Aceste semne (*kinovarnye pomety*) au fost introduse de Ivan Shaidurov numai în jurul anului 1600. În pofida acestui lucru, anumiți specialiști, precum Gleb Pechenkin, nu consideră absența lor ca fiind un obstacol (vezi interviul nostru cu el: http://clement.kiev.ua/ru/node/1070).

ună cântece corsicane și georgiene, atât religioase, cât și seculare. Experiențe similare sunt posibile nu numai în mediul profesional. La conferințele științifice internaționale se pot audia atât prezentări, cât și cântări. De exemplu, participanții la recentul colocviu patristic „Providența în Est și în Vest", care vizitau catedrala ortodoxă din Varșovia, au început în mod spontan să cânte imnuri vechi: grupul românesc a interpretat *Lumină lină* în cânt bizantin, catolicii din diferite țări, *Salve regina*, și așa mai departe. Astfel de „antifoane" minunate ale confesiunilor aflate în dialog, în aceeași măsură ca și cercetările științifice, mărturisesc înrudirea și diversitatea tradițiilor teologice creștine – și, de asemenea, faptul că avem ce să ne spunem unii altora.

Avem nevoie de un esperanto muzical?

Se presupune de obicei că în comunicarea interconfesională imnografia veche este semnificativ inferioară muzicii moderne, cum ar fi „cântecele Taize", la fel de simple și memorabile ca muzica pop. Cu toate acestea, aș îndrăzni să subliniez că aceste imnuri populare nu dezvăluie aproape nimic despre vreo cultură creștină. Problema nu rezidă în minimalismul lor, pentru că străvechile cântări bisericești sunt de asemenea minimaliste în multe aspecte. Chestiunea este, la început, că acest esperanto cântat nu este o limbă maternă a vreunei Biserici, care să se maturizeze timp de secole în inimile sfinților săi. Este mai degrabă o încercare de a construi o nouă limbă a creștinismului. Cu toate acestea, esperanto ca limbă a fost creată pentru a facilita înțelegerea reciprocă a vorbitorilor de limbi diferite. Și totuși „limbajul" muzical este disponibil în mod universal. Acesta poate fi înțeles de toți fără a fi nevoie de traducere, oferind astfel o punte mult mai bună între culturi decât traducerea verbală. De aceea nu este nevoie de vreun echivalent al esperantoului în domeniul muzical.

În al doilea rând, cântecele moderne nu oferă hrană pentru minte, ci exploatează mai degrabă emoțiile credincioșilor. Imnurile Bisericii vechi, dimpotrivă, sunt concepute astfel încât să-i pregă-

tească pe cei care se închină pentru reflecțiile profunde asupra temelor abordate în cadrul lor. Imnografii medievali, care fac referire în mod tradițional la mulți sfinți remarcabili – Ambrozie de Milano, Grigorie cel Mare, Efrem Sirul, Roman Melodul, Ioan Damaschin, Ioan Koukouzelis etc. – și-au exprimat adesea gândul la Dumnezeu simultan în litere și în note muzicale[45]. În mâinile lor, melodia nu a distras atenția minții de la textul imnului, ci mai degrabă a absorbit-o în multitudinea sa de sensuri. Mulțumită caracteristicilor muzicale formale, imnul medieval a oferit spațiul dornic să găzduiască cele mai complicate reflecții filosofice. Aceste trăsături au creat în interiorul texturii sale muzicale spațiul *oralității*, unde *teologia a devenit o „estetică"* – un *fenomen sensibil-perceptibil*. Astfel, ea putea fi accesibilă tuturor participanților la liturghie: atât celor educați, cât și celor analfabeți, bărbați, femei și copii[46] – toți *cei care au urechi de auzit să audă* (*Mt* 11, 15).

Aceste caracteristici, pe care le-am discutat în detaliu în altă parte47, includ: 1) notația muzicală fără portativ, care se bazează doar pe textul verbal; 2) structura modală liberă, în care o monarhie absolută a tonicului este înlocuită cu gravitația relativă a diferitelor tonuri de bază; 3) absența măsurii (ca în cântările Znamenny și gregoriană) sau flexibilă și versatilă (ca în cântarea bizantină). Datorită acestor calități, imnul vechi nu era limitat aproape de nici

---

[45] Confuzia de termeni (ὑμνῳδός, μελωδός, μελοποιός, υμνογράφος, ἀσματογράφος, μελουργός, μουσικός) deseori nu permite să ne dăm seama la cine se face referire – un compozitor sau un poet (E. Gerzman, „The Development of Musical Culture", în: *Kul'tura Vizantii. Vtoraya polovina VII-XII vv*. [rus.]. Moscova, 1989, pp. 557-570, mai ales p. 560). Acest lucru demonstrează că tradiția nu distinge între cele două. Vezi de asemenea K. Fotopoulos, „Introduction into theory and practice of Byzantine Church chant", în *Glas Vizantii*, Moscova, 2006, pp. 40-60, mai ales p. 32.

[46] *Cf.* Sf. Grigorie de Nyssa (*In inscriptiones Psalmorum*, 3), forma melodică a Psalmilor i-a ajutat pe vârstnicii și tinerii din fiecare gen și statut social să înțeleagă teologia Regelui David.

[47] D. Morozova, „The Thought of God between the Letters and the Notes. Phenomenology of the Hymn in Antiphon with the Review of Approaches", în *Koinonia* 50 (2011), pp. 313-342 [rus].

un fel de legi muzicale și depindea doar de sintaxa gândirii, exprimată simultan în cuvinte și în *melosul* lor.

Mulțumită acestei libertăți surprinzătoare, imnografia antică a inspirat deseori cele mai îndrăznețe căutări în muzica modernă – de la clasici și clasici moderni la jazz și art-rock. Mă voi limita la două exemple legate de orașul meu natal. Compozitorul Pyotr Tchaikovsky a fost un mare iubitor al cântării monahale din Kiev; cel mai cunoscut motiv muzical din „Lacul lebedelor" se bazează pe cântarea antică „Lăsați tot trupul muritor să păstreze tăcerea" de la *Irmologhionul* lavrei Kiev-Pechersk din 1830[48]. În 1971, grupul britanic de rock-progresist *Emerson*, *Lake și Palmer* și-au lansat faimoasa lor versiune a nu mai puținelor celebre *Imagini la o expoziție* de M. Musorgsky (1874), care la rândul lor au fost create sub influența cântului Znamenny (în special interludiul și piesa nr. 10, dedicate Porților de Aur ale Kievului).

Am menționat *caracterul intelectual* al imnului antic. Cu toate acestea, este oare util să îndreptăm atenția credincioșilor asupra oricărui alt lucru, în afară de prietenie și toleranță, mai mult decât atât, asupra unor teme complexe și discutabile? În acest punct, susținătorii tradiției ar fi, probabil, de acord cu psihanaliștii că relațiile construite pe ascunderea conflictelor și reprimarea traumelor nu pot fi stabile. Un refugiu al prieteniei interconfesionale nu poate sta în calea vicisitudinilor modernității dacă această prietenie va fi lipsită de subiect. Și ce altceva ar putea constitui tema principală a prieteniei interconfesionale, dacă nu discuțiile și cercetările comune despre *piatra de temelie* a credinței noastre? Hristos, care ne îndeamnă să construim numai asupra Lui Însuși (*Mt* 7,24; *1 Co* 10,4) este întotdeauna un subiect dificil, *care este minunat în ochii noștri* (*Ps* 117/118, 22-23; 42). Desigur, acest subiect poate fi discutat și în desenele animate, anecdote, cântece populare – dar aspectul „hardcore" al imnurilor antice ne permite să percepem mai bine greutatea, frumusețea lor și puntea pe care acestea o oferă.

---

[48] Mă refer la motivul care deschide uvertura spectacolului de balet. Îi sunt recunoscătoare pentru această observație Ieromonahului David de la Lavra Kiev.

Ar putea apărea obiecția că unele imnuri ale Bisericii se referă la subiecte fierbinți, cum ar fi chestiunile politice. La aceasta pot răspunde doar că orice idei politice sunt absolut străine de esența vechiului imn creștin ca „teologie a sunetului". Prezența lor în liturgică este rezultatul exploatării ideologice inadmisibile a acestui gen. Căci imnografia canonică întruchipează cât se poate de complet o astfel de caracteristică a limbajului muzicii ca *lipsa totală de referință* (безреферентность)[49]. Această problemă a fost dezbătută pe scară largă în anii 1960 și 1970. O serie de critici de artă sovietici au încercat – aproape în zadar – să descopere aspectul semantic al muzicii pentru a o prezenta în calitate de purtător de cuvânt al realității sociale. În același timp, alți semiologi, cum ar fi R. Jackobson, M. Dufrenne și M. Wallis, au negat chiar *existența* „limbajului muzicii" (*stricto sensu*), descriind-o mai degrabă ca un „semn asemantic". Astfel, ei au fost de acord cu compozitori precum Pierre Boulez cu privire la caracterul „abstract" al oricărui tip de muzică. Neavând unități semantice separate (cum ar fi literele și cuvintele)50, muzica abordează ascultătorul cu toată esența sa și conversează cu el referitor la ceva ce-i este cunoscut numai lui. Nu ne informează *despre nimic* – nimic tranzitoriu –, și tocmai din acest motiv muzica este capabilă să „rostească Numele Divin"[51].

Concluzii

Studiul interconfesional al imnografiei antice are multe sarcini importante concrete: compararea tradițiilor și investigarea zonelor de frontieră; descifrarea neumelor timpurii Znamenny și *notația kontakarion* de la Kiev; studiul ulterior al neumelor timpurii bizantine și occidentale etc. Cu toate acestea, misiunea sa cea mai importantă ar putea fi procesul comun de cercetare în sine.

---

[49] Vezi Yury Lotman, „Canonic Art as an Information Paradox", în Y. Lotman, *Izbrannye stat'yi*, Vol.1, Tallin, 1992, pp. 243-247 [rus.].
[50] E. Benveniste, „Semiology of language", în E. Benveniste, *Obshchaya lingvistika*, Moscova, 1974, pp. 69-89 [rus].
[51] J.P. Manoussakis, *God After Metaphysics. A Theological Aesthetic*, Indiana University Press, 2007, p. 105 (citându-l pe Adorno).

Desigur, cercetarea tradițiilor muzicale nu va dezvălui nici un *singur* cânt al Bisericii antice nedivizate: nu au existat practic asemenea cânturi. Dar va dezvălui vocile multiple ale spiritualității creștine timpurii, ușor de recunoscut pentru toți *cei care au urechi de auzit*. În felul acesta, tradiția reconstruirii tradițiilor ne poate dezvălui nu numai sursele culturii creștine, ci ne dezvăluie și pe noi unul altuia.

Paradigmele existente ale unei astfel de interacțiuni demonstrează că, în cultura Bisericii, mișcarea înspre trecut a amintirii și reconstrucției nu este deloc contrară mișcării viitoare a dezvoltării și înțelegerii. Căci totul orbitează în jurul Liturghiei care este „amintirea" viitoare a Celei de-A Doua Veniri a lui Hristos.

Una dintre primele cântări în tradiția liturgică a Bisericii Creștine Răsăritene și Apusene: Doxologia Mare – Gloria in excelsis Deo*

George Diaconu**

The doxological character is one of the essential aspects of the Christian worship, taken from the Hebrew divine worship. Thus, the doxological character of many Christian prayers and liturgical hymns represents the foundation and at the same time the key which reveals and explains the theology of the Creation, its mystery and purpose. The role of the Creation is to praise the Creator, as invited conclusively by the last verse of the last canonical Psalm: "Let everything that has breath praise the Lord!" (Ps 150, 6). We will bring to the forefront of our debate the Great Doxology, one of the first liturgical hymns of the three basic doxological structures (the small, the great and the maximum doxologies) of the Eastern and Western Christian Church.

Keywords: *the Great Doxology; psalmody; liturgical tradition, church music.*

Luând naștere și dezvoltându-se în contextul și din interiorul practicii religioase evreiești[1], pe care Mântuitorul a venit să o împlinească, nicidecum să o strice (*Mt* 5,17), în centrul căreia se afla preamărirea numelui lui Dumnezeu și în același timp credincioșia sau loialitatea față de El (*Iș* 20,2-5), în Biserica creștină s-a dez-

---

* Aceasta este traducerea (cu unele modificări) studiului „One of the First Liturgical Hymns of the Eastern and Western Christian Church: the Great Doxology – Gloria in excelsis Deo; From the Beginning until its Liturgical Crystallisation", publicat de autor în limba engleză în *Review of Ecumenical Studies* 7 (3/2015), pp. 313 – 335.

** Pr. Dr. George Diaconu, Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Email: georgediaconu01@gmail.com.

[1] Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu, *Istoria muzicii bisericești la români*, Editura Basilica, București, 2010, *Introducere*, p. 8.

voltat în cadrul cultului divin public, precum și particular, un caracter predominant doxologic, pe lângă rugăciunea de cerere și de mulțumire. Psalmistul David înfățișează adevărata jertfă care trebuie adusă lui Dumnezeu, unica bineplăcută: cea a buzelor, izvorâtă din cuget smerit (*Ps* 50,16-18). La aceeași jertfă interioară și personală se referă Mântuitorul Hristos în mai multe rânduri (*Mt* 6,1-21; 21,12-13; 23,12;23,25-29 etc).

În privința rugăciunilor la evrei, acestea aveau în componența lor în primul rând o formulă introductivă de laudă a măreției lui Dumnezeu, încheindu-se tot cu o construcție doxologică la adresa atotputerniciei divine[2]. Aceeași structură unitară s-a menținut și în cadrul rugăciunilor Bisericii creștine, majoritatea dintre ele încheindu-se cu o formulă de laudă adusă lui Dumnezeu, care presupune „intonarea muzicală a ultimei secvențe, cu profundă valoare doxologică și cu funcție de ecfonis"[3], în cazul rugăciunilor care fac parte din cultul divin public.

1. Forme liturgice doxologice

În privința structurii rugăciunii de laudă, se observă o evidentă corespondență în contextul liturgic răsăritean și apusean, distingându-se trei tipologii liturgice doxologice:

1.1. *Doxologia mică* (ἡ μικρά δοξολογία, este o formulă de laudă adusă Preasfintei Treimi la sfârșitul unei rugăciuni sau al unui imn liturgic (formulă predicată de Sfinții Părinți ai primelor secole creștine[4], avându-i ca reprezentanți pe

---

[2] A se vedea, de exemplu, rugăciunea regelui Manase.

[3] George Diaconu, „Doxologie și calofonie în cântarea bisericească bizantină, pe temeiul scrierilor neotestamentare. O trecere în revistă a primelor manuscrise muzical-liturgice bizantine", în *Studia Doctoralia Andreiana* 2 (2/2013), p. 167.

[4] Geoffrey W. H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon with Addenda et Corrigenda*, Clarendon Press, Oxford, Tenth impression 1991, pp. 382-383; S. Döpp, W. Geerlings (eds), *Dizionario di letteratura cristiana antica*, edizione italiana a cura di Celestino Noce, Urbaniana University Press, Città Nuova Editrice, Roma, 2006, p. 275 și multe alte lucrări.

Sfântul Atanasie Alexandrinul și pe Sfântul Ioan Gură de Aur): „Slavă Tatălui și Fiului și Sfântului Duh" – „Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ Ἁγίῳ Πνεύματι" – „Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto" (prima parte), „Și acum și pururea și în vecii vecilor. Amin" – „Καὶ νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν." – „sicut erat in principio et nunc et semper in sæcula sæculorum. Amen" (a doua parte);

1.2. *Doxologia mare* (ἡ μεγάλη δοξολογία, rugăciunea de dimineață: Oratio matutina – Προσευχή ἑωθινή[5], Cântarea de Dimineață – Hymnum Matutinum sau Imnul Îngeresc – Hymnus angelicus[6], poema Îngerilor – carmen Angelorum[7], lat.): „Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu"...–„Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς" – „Gloria in excelsis Deo"…;

1.3. *Doxologia maximă* (dossologia massima): „Σέ Θεέ ὑμνοῦμεν" – „Te Deum laudamus"…[8] (opera Sfântului

---

[5] S. Clemens I Romanus, *Constitutiones apostolic***æ**, scripta dubia, Lib. VII, Cap. XLVII-XLVIII, în *PG* 1, l'Imprimerie Catholique Petit Montrouge, le 14[e] arrondissement de Paris, France, 1857, pp. 1055-1056; Joseph Bingham, *Origines ecclesiasticæ. The antiquities of the Christian church. With two sermons and two letters on the nature and necessity of Absolution,* reprinted from the original edition 1708 – 1722, with an enlarged analytical index, Vol. II, London, Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1852, Book XIV, Chap. II, p. 688, prima coloană. Doxologia mare în ritualul Bisericii Grecești face parte din cântările liturgice de sine stătătoare **(**Ὑμνοι Αδέσποτοι**),** ***cf.*** Wilhelm von Christ, Matthaios K. Paranikas (adornaverunt), *Anthologia graeca carminum christianorum,* Lipsiae, in Aedibus B. G. Teubneri, 1871, pp. 38-39.

[6] R. P. Jacobi Goar, Ευχολογίον *sive Rituale græcorum: complectens ritus et ordines divinæ liturgiæ, Officiorum, Sacramentorum, Consecrationum, Benedictionum, Funerum, Orationum etc,* Interpretatione latina, Editio Secunda Expurgata & accuratior, Venetiis, ex Typographia Bartolom*æi* Javarina, 1730, Cap. „In Officium laudum not*æ*", p. 47;

[H]ugo Riemann, *Dictionnaire de musique*, traduit d'après la quatrième édition, revu et augmenté par Georges Humbert, Librairie Acadèmique Didier Perrin et C[ie], Libraires-éditeurs 1988, p. 207.

[7] *Appendix ad sæculum X, Monumenta liturgica, Missa latina,* în J.-P. Migne (ed), *PL* 138, 1853, p. 1314.

[8] Albert Blaise, Continuatio Mediævalis*, Lexicon latinitatis medii ævi, praesertim ad res ecclesiaticas investigandas pertinens*, Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii 1975, reimpression anastatique 1994, p. 326.

Niceta Remesianul[9], dincolo de diferitele controverse referitoare la apartenența acestui imn religios).

2. Prezentarea doxologiei mari (ἡ μεγάλη δοξολογία. Gloria in excelsis Deo)

Fericitul Ieronim identifică locul geografic de unde îngerii au anunțat păstorilor Nașterea Domnului prin cuvintele: „Gloria in excelsis Deo, et super terram vox huminibus bonæ voluntatis" (*Lc* 2,14). Această localizare, în apropiere de Betleem, este identificată cu *Turnul Gader, Migdal-Eder,* adică turnul turmelor, acolo unde cândva Iacob păștea turmele sale[10] (*Fc* 35,21; *Fc* 35,16).

Plecând de la exclamația îngerilor care vesteau Nașterea Domnului: „Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ pace, între oameni bunăvoire!" (*Lc* 2,14), s-a dezvoltat în sânul Bisericii creștine atât răsăritene, cât și apusene unul dintre primele imne liturgice, doxologia mare, relevându-se în același timp o autentică mărturisire de credință și rugăciune de laudă, de cerere și de mulțumire.

Doxologia mare, gr. ἡ μεγάλη δοξολογία (δόξα – slavă <δοκέω/δοκῶ și λέγω – a spune, λόγος – cuvânt, cuvântare) este

---

[9] Ruth Ellis Messenger, *Christian Hymns of the First Three Centuries*, The Papers of the Hymn Society, IX, The Hymn Society of America, New York City, Carl F. Price Editor, 1942, Cap. IV, „Liturgical Hymns", p. 12.

[10] Sancti Eusebii Hieronymi, *Epistola CVIII (c) ad Eustochium Virginem*, în: J.-P. Migne (ed), *PL* 22, Tomus Primus, 1845, § 10 (699), pp. 885-886. Cu referire la Zilele cele de Apoi, proorocul Miheia menționează acest turn de pază al turmei, identificându-l cu muntele Sionului, în apropierea Ierusalimului (*Mi* 4, 8). Pentru mai multe detalii, se pot vedea comentariile lui Giovanni Garbini, „Myth and history in the Bible", trad. Chiara Peri, în *Journal for the Study of the Old Testament, Supplement Series* 362, Bookcraft Ltd, Midsomer Norton, Bath, Great Britain, 2003, p. 41 ș. u. În privința argumentului pe care îl tratăm, respectiv cântarea îngerilor la Nașterea Domnului: „Slavă *întru* cei de sus lui Dumnezeu *și* pe pământ pace, *între* oameni bunăvoire!" (*Lc* 2, 14), pentru alte amănunte trimitem la John Henry Bernard, Robert Atkinson (eds), *The Irish Liber Hymnorum*, edited from the Mss. with translations, notes and glossary (Henry Bradshaw Society, vol. XIV), Vol. II. Translations and Notes, Harrison and sons, London, 1898, pp. 135-137.

o cântare de laudă în cinstea Preasfintei Treimi, cântată potrivit ritualului grecesc de corul psalților la sfârșitul Utreniei din duminici și sărbători, imediat după laude (stihiri ale laudelor introduse de stihuri cu precădere din *Psalmul* 150)[11], așadar cu puțin înainte de începerea Sfintei Liturghii, relevându-se ca fiind o autentică rugăciune doxologică cu profunde conotații doctrinale.

Doxologia mare se evidențiază ca una dintre primele rugăciuni ale Bisericii creștine[12]. Rădăcinile sale datează din zorii creștinismului, prezentîndu-se ca imn de laudă, rugăciune de cerere și în același timp mărturisire de credință, operă a sfântului martir Antinoghen[13] (al cărui cult s-a dezvoltat datorită râvnei călugărilor vasilieni din Calabria, care au armat exemplul Sfântului Vasile cel Mare, ce avea mare evlavie față de acest sfânt martir[14]). Sfântului Antinoghen îi este atribuită de asemenea cântarea Lumină lină (Φῶς Ἱλαρόν), intonată cu puțin înaintea martiriului său[15].

Doxologia mare se află în Constituțiile Apostolice[16] (identificată ca fiind rugăciunea de dimineață prin excelență) și în Codicele Alexandrin[17] (sec. IV/V), cântându-se nu numai în Bisericile de

---

[11] Miguel Arranz S.J., „L'office de l'Asmatikos Orthros («matines chantées») de l'ancien Euchologe byzantin", în *OCP*, Volumen XLVII, Fasciculus I (1981), p. 142.

[12] Stanley Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol. 20, III. Byzantine psalmody, 1. Th Byzantine Psalter and its liturgical use, Macmillan, London, 2001, p. 463.

[13] S. Basilius Magnus, „Liber de Spiritu Sancto ad S. Amphilochium Iconii Episcopum", cap. 29, în *PG* 32, Tomus 4, l'Imprimerie Catholique Petit Montrouge, le 14[e] arrondissement de Paris, France, 1857, p. 205.

[14] S. Basilius Magnus, „Liber de Spiritu Sancto…", în *PG* 32:205.

[15] *Martirologio romano*, dato alla luce per ordine di Gregorio XIII, accresciuto e corretto, nuova edizione tradotta in italiano, Stampator Vaticano, Roma 1750, p. 13.

[16] S. Clemens I Romanus, *Constitutiones apostolicæ*, scripta dubia, Lib. VII, Cap. XLVII-XLVIII, în: *PG* 1, l'Imprimerie Catholique Petit Montrouge, le 14[e] arrondissement de Paris, France, 1857, pp. 1055-1058. În Constituțiile Apostolice, doxologia mare are o tentă de subordinaționism; a se vedea L'Abbé Louis Duchesne, *Origines du Culte Chrétien,* Ernest Thorin Éditeur, Paris, 1889, p. 158, nota 1. Franciscus Xaverius Funk (edidit), *Didascalia et Constitutiones Apostolorum,* Vol. 1, Libraria Ferdinandi Schoeningh, Paderbornae, 1905, pp. 454-457.

[17] Αλεξάνδρου Κορακίδη, Αρχαίοι ύμνοι*: 2.* Ο αγγελικός ύμνος *(Gloria):* «Δόξα εν υψίστοις θεώ και επί γής ειρήνη…», Αλεξάνδρου Σ. Κορακίδη,

ritual grecesc, dar „și în Bisericile din Occident. Ms. Regin. Lat. 215 din anul 887 din Biblioteca Vaticană, are acest imn redactat în grecește, dar cu litere latine și cu neume gregoriene" (trad. n.)"[18]. În aceeași bibliotecă a Vaticanului găsim varianta doxologiei mari aflată într-un manuscris grecesc din secolul al XI-lea, respectiv Manuscrisul Grecesc Barberini 372[19].

Potrivit ritualului grecesc, doxologia mare începe după exclamația diaconului: „Slavă Ție, Celui ce ne-ai arătat nouă lumina" („Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς"), cuvinte ale îngerilor (*Lc* 2,14) prin care vesteau Nașterea Domnului: „Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ pace, între oameni bunăvoire"/„Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη, ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία[20]"/ „Gloria in excelsis Deo et super terram vox huminibus bonæ voluntatis", cuvinte reluate de preoți, însoțind invocarea Duhului Sfânt în timpul pregătirii pentru începerea Sfintei Liturghii și înainte de împărtășirea credincioșilor[21].

Spre deosebire de duminici și sărbători, în zilele de rând se rostește doxologia mică[22], prima sa parte unindu-se cu rugăciunea „Învrednicește-ne Doamne" („Καταξίωσον Κύριε"), înlocuindu-se imnul trisaghion[23] cu o formulă concluzivă în numele Preasfintei

---

Αθήναι 1984, pp. 48-53; Lorenzo Tardo Jeromonaco, *L'antica melurgia bizantina nell'interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata,* Scuola Tip. Italo Orientale „S. Nilo", Grottaferrata, 1938, ristampa 2005, Poligrafica Laziale s.r.l., Frascati, p. 31.

[18] Lorenzo Tardo, Jeromonaco, *L'antica melurgia bizantina...,* p. 31, nota 3.

[19] James Mearns, *The Canticles of the Christian Church Eastern and Western in Early and Medieval Times,* Cambridge, University Press, 1914, planșa p. 16.

[20] S. Clemens I Romanus, *Constitutiones apostolic***æ**, scripta dubia, **în**: *PG* 1, Lib. VII, Cap. XLVII-XLVIII, p. 1056.

[21] S. Clemens I Romanus, *Constitutiones apostolic***æ**, scripta dubia, **în**: *PG* 1, Lib. VIII, Cap. XIII, pp. 1107-1110.

[22] A se deosebi doxologia mică de la slujba Utreniei în zi de rând de doxologia mică: *Slavă Tatălui...*

[23] Spre exemplu: Ωρολόγιον το Μέγα, Περιέχον άπασαν την ανήκουσαν αυτώ ακολουθίαν κατά την τάξιν της ανατολικής του Χριστού Εκκλησίας και εξαιρέτως των υποκειμένων αυτή ευαγών μοναστηρίων, Διορθωθέν και εις

Treimi, cu profundă valoare doxologică și cu funcție ecfonetică, exclamativă. Dacă în tradiția liturgică răsăriteană, doxologia mare se situează la sfârșitul slujbei de dimineață, în ritualul roman și în cel ambrozian se găsește în interiorul Sfintei Liturghii[24] (Santa Messa) din duminici și sărbători, fiind plasată între actul de pocăință[25] și rugăciunea introductivă[26]. Prezentăm excepțiile, și anume cazurile în care acest imn lipsește din cadrul slujbei. Astfel, „Gloria in excelsis" nu se cântă:

- în Postul Crăciunului[27] (pentru a conferi o mai mare încărcătură liturgică celebrării din noaptea Nașterii Domnului, căci slujba de Crăciun se oficiază noaptea – a se vedea mai departe subcapitolul „Istoricul și evoluția liturgică a imnului îngeresc").
- în Postul Mare și în perioada inițială a Triodului, numită *Tempo di Settuagesima*[28], perioadă de două săptămâni și

---

τρία μέρη διαιρεθέν υπό Βαρθολομαίου Κουτλουμουσιανού του Ιμβρίου, Εν Αθήναις, Βιβλιοπωλείον Μιχαήλ Ι. Σαλιβέρου 1898, pp. 81-82 și Ωρολόγιον το Μέγα, της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήναι, έκδοσης έκτη (a șasea ediție), 1974, pp. 83-84.

[24] Numărul de trei autori de Sfinte Liturghii caracterizează atât Biserica Răsăriteană (Sfântul Ioan Gură de Aur, Sfântul Vasile cel Mare și Sfântul Grigorie Dialogul), cât și Biserica Apuseană (Sfântul Leon I cel Mare – papă al Romei, prăznuit la 18 februarie, Sfântul Ambrozie al Mediolanului – 7 decembrie, pentru Arhidioceza din Milano, și Isidor de Sevilla + 636, pentru părțile Spaniei și Portugaliei). Se pot urmări câteva amănunte în acest sens la Sorin-Dan Damian (Introducere, traducere din limba latină, istoric, comentariu liturgic, note și comentarii), *Liturghia Sf. Ier. Ambrozie, episcopul Mediolanului (374-397)*, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu Lăpuș, 2011, *Introducere*, pp. 7-10.

[25] Liturghia latină este structurată în cinci părți: Introducerea, din care face parte imnul „Gloria in excelsis Deo", Liturghia Cuvântului, Liturghia Euharistică, Împărtășirea și Încheierea sau Apolisul.

[26] L'Abbé Louis Duchesne*, Origines du Culte Chrétien,* Ernest Thorin Éditeur, Paris, 1889, p. 159.

[27] Sanctus Gregorius Magnus, *Ordines Romani Sexdecim.,* în J.-P. Migne (ed), *PL* 78, 1862, *Ordo Romanus XIV,* p. 1180.

[28] Sanctus Gregorius Magnus*, Ordo Romanus XI seu Benedicti, Beati Petri Canonici, Liber Pollicitus,* p. 1037;

jumătate, cuprinsă între Duminica *Circumdederunt* (corespondenta Duminicii Vameșului și a Fariseului, potrivit calendarului răsăritean) și marți din săptămâna Lăsatului sec de carne, ca formă extraordinară a ritualului roman).

- De asemenea, „Gloria in excelsis Deo" lipsește din contextul liturgic atunci când se săvârșește *slujba înmormântării*, ca de altfel în *ziua pomenirii celor adormiți* pe data de 1 noiembrie (lat. Sollemnitas/Festabant Omnium Sanctorum – it. la festa di Tutti i Santi/di Ognissanti), atunci când aceasta cade în zi de rând.

3. Inspirația textului doxologiei mari[29]

Această cântare liturgică este în primul rând o *mărturisire de credință*, cu o profundă valoare trinitară și hristologică, dovedindu-se în același timp drept o autentică și profundă *rugăciune de laudă* adusă lui Dumnezeu, dar și *de cerere* (a iertării păcatelor și a unei vieți duhovnicești bineplăcute lui Dumnezeu) și *de mulțumire*. În majoritatea cazurilor, versetele acesteia sunt de inspirație scripturistică preponderent vechi-testamentară[30], derivând îndeosebi din psalmi, foarte mult folosiți în secolele II-III ale perioadei creștine:

B. Flacci Albini sau Alcuini, *De Divinis Officiis liber*, în J.-P. Migne (ed), *PL* 101, 1863, Tomus Secundus, p. 1182.

[29] În prezentul studiu nu vom face o prezentare a doxologiei mari din perspectivă doctrinară, ci doar din punct de vedere liturgico-muzical. Pentru mai multe detalii de natură teologică a doxologiei mari, se poate consulta lucrarea: Ανδρέα Θεοδώρου, Η μεγάλη δοξολογία, Θεολογικό σχόλιο, Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, 1996.

[30] Maria Benedetta Artioli (traducere din greacă – în italiană, n. n.), *Anthologhion di tutto l'anno*, volume 1, Lipa Edizioni, Roma, reeditare 2012, pp. 89-90, 108-109 (vol. 2). Frederick E. Warren (ed), *The Antiphonary of Bangor*, an Early Irish Manuscript in the Ambrosian Library at Milan, Vol. II (Henry Bradshaw Society, Stanford Library, Vol. X), Harrison and Sons, St. Martins Lane, London, 1895, pp. 78-79.

Prima perioadă: „Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu *și* pe pământ pace, între oameni bunăvoire". (*Lc* 2,14; *Lc* 19,38[31]).

Perioada a patra: „Doamne Dumnezeule, Mielușelul lui Dumnezeu, Fiul Tatălui, Cel ce ridici păcatul lumii, miluiește-ne pe noi, Cel ce ridici păcatele lumii". Această perioadă a doxologiei mari amintește de profeția lui Isaia (*Is* 53,7), conform căreia Mielul lui Dumnezeu, prin Jertfa Sa, a mântuit lumea (mântuirea obiectivă), noi devenind beneficiarii mântuirii prin conștientizarea stării de păcat și prin rugăciune (mântuirea subiectivă).

Perioada a cincea: „Primește rugăciunea noastră, Cel ce *ședzi* de-a dreapta Tatălui, și ne miluiește pe noi". (*Ps* 109,1; *Mc* 16,19; *Evr* 10,12).

Perioada a șasea: „Că Tu ești Unul Sfânt, Tu ești Unul Domn Iisus Hristos, întru mărirea lui Dumnezeu Tatăl. Amin". (*Ap* 15,4 b; *Flp* 2,11).

Perioada a șaptea: „În toate zilele bine Te voi cuvânta și voi lăuda numele Tău în veac și în veacul veacului". (*Ps* 144, 2).

Perioada a zecea: „Fie, Doamne, mila Ta spre noi, precum am nădăjduit întru Tine". (*Ps* 32,21).

Perioada a unsprezecea: „Bine ești cuvântat, Doamne, învaţă-mă (în cântare se folosește pluralul învață-ne pe noi) îndreptările Tale". (*Ps* 118,12).

Perioada a doisprezecea: „Doamne, scăpare Te-ai făcut nouă în neam și în neam. (*Ps* 89,1) Eu am zis: Doamne, miluiește-mă, vindecă sufletul meu, că am greșit *Ţie*". (*Ps* 40,4).

Perioada a treisprezecea: „Doamne, la Tine am scăpat, învaţă-mă să fac voia Ta, că Tu ești Dumnezeul meu". (*Ps* 142,9 b – 10 a).

Perioada a paisprezecea: „Că la Tine este izvorul vieţii, întru lumina Ta vom vedea lumină". (*Ps* 35,9).

---

[31] Vedem cum această exclamație a rămas în conștiința oamenilor, care, în apropiere de Muntele Măslinilor, înainte de intrarea Domnului în Ierusalim, strigau (inversând topica inițială): „Binecuvântat este Împăratul care vine întru numele Domnului! Pace în cer și slavă întru cei de sus./ εἰρήνη ἐν οὐρανῷ καὶ δόξα ἐν ὑψίστοις" (*Lc* 19, 38).

Perioada a cincisprezecea: „Tinde mila Ta celor ce te cunosc pe Tine". (*Ps* 35,10 a).

Perioada a șaisprezecea, și ultima: Trisaghionul[32] liturgic (repetat de trei ori), încheie doxologia mare, trimițând la exclamația Serafimilor: „Sfânt, sfânt, sfânt este Domnul Savaot, plin este tot pământul de slava Lui!" (*Is* 6,3) – „Și cele patru ființe, având fiecare din ele câte șase aripi, sunt pline de ochi, de jur împrejur și pe dinăuntru, și odihnă nu au, ziua și noaptea, zicând: Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Dumnezeu, Atotțiitorul, Cel ce era și Cel ce este și Cel ce vine" (*Ap* 4, 8). Așa văzut în prezentarea acestei cântări diferitele numiri care i s-au dat, printre care și cel de *Hymnus angelicus – Imnul Îngeresc*, din partea Bisericii latine, care însă nu are în componența sa trisaghionul liturgic; totuși, această denumire se potrivește foarte bine cu Alfa și Omega doxologiei mari.

4. Mărturiile epigrafice și arheologice ale doxologiei mari

În privința doxologiei mari, în Africa creștină s-au găsit o serie de monumente epigrafice:

4.1. În Zaghouan, oraș în nord-centrul Tunisiei, la circa 100 km de Cartagina de odinioară, s-a descoperit în anul 1889 un fragment de piatră calcaroasă, constituind probabil partea superioară a unei fântâni plasate în mijlocul *atrium*-ului (în jurul căru-

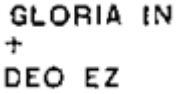
---

[32] Textul trisaghionului liturgic (Ἅγιος ὁ Θεός, Ἅγιος Ἰσχυρός, Ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς) datează din anul 446, de pe vremea lui Teodosie al II-lea cel Tânăr, împărat al Imperiului Roman de Răsărit (408-450), în timpul Sfântului Proclu, patriarhul Constantinopolului (434-446), utilizat ulterior de Sfinții Părinți la Sinodul al IV-lea ecumenic de la Calcedon (451) în anatematizarea lui Dioscor – Joseph Bingham, *Origines ecclesiasticæ. The antiquities of the Christian church. With two sermons and two letters on the nature and necessity of Absolution,* reprinted from the original edition 1708–1722, with an enlarged analytical index, Vol. II, London, Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1852, Book XIV, Chap. II, p. 688, coloana a doua (ș. u. pentru alte amănunte referitoare la trisaghionul liturgic). A se vedea de asemenea Vol. V, London, printed for William Straker, West Strand, 1834, Book XIV, Chap. II, p. 31.

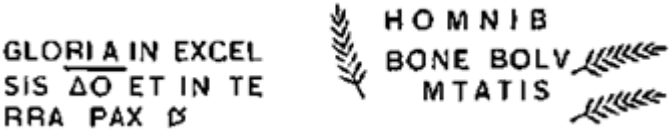
ia se adunau catehumenii), cu inscripția GLORIA IN EX (celsis Deo)[33]:

[34]

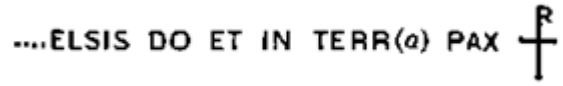
4.2. Pe un alt fragment de marmură ce provine din Cartagina și care se conservă la Muzeul din Marsilia este citată exclamația îngerilor: Gloria in (excelsis) Deo et (in terra)[35]:



4.3. Într-o biserică creștină din Ammædera (Haidra), se poate citi pe două coloane scris cu majuscule[36]:



4.4. Pe o bucată de marmură găsită la Chusira (Kessera) a fost scris[37]:



---

[33] Dom Fernand Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie,* tome premier, A, Letouzey et Ané Éditeurs, Paris, 1907, p. 708, figura 146.
[34] D. F. CABROL, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne...,* vol. 4, partea a doua, 1921, p. 1528.
[35] Cardinal Jean-Baptiste Pitra, *Hymnographie de l'Église grecque*, Imprimerie de la Civiltà Cattolica, Rome, 1867, p. 36.
[36] D. F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne...,* vol. 4, partea a doua, p. 1528.
[37] D. F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne...,* vol. 4, partea a doua, p. 1529.

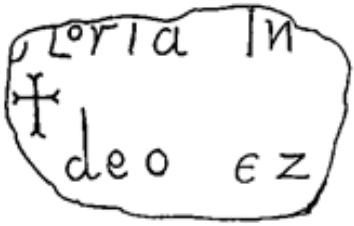
4.5. În Numidia, pe o piatră care se pare că făcea parte din partea de sus a tocului ușii unei biserici s-a găsit inscripționat[38]:

GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN
TERRA PAX HOMINIBVS BONAE VOLON TATIS-
HAEC EST DOMUS DEI

4.6. În aceeași regiune, printre ruinele unei biserici din Henchir Abdallah, în apropiere de ‚Aïn Beida s-a descoperit inscripția[39]:

GLORIA IN EXCELSIS DEO
PAX IN TERRA HOMINIBVS
BONE VOLVM(tatis) SPES IN
DEO SEMPER

4.7. La Bordj el Amri (28 km de Tunis), în imediata apropiere a drumului roman de la Cartagina către Sevasta, s-a aflat mărturia arheologică[40]:



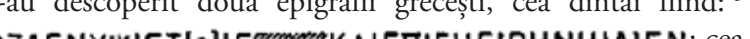
4.8. O altă mărturie o găsim la Dra ben Jouder, pe unul dintre cele cinci fragmente ale unei plăci de calcar (care datează din secolul al IV-lea): *GLORIA IN exCELSIS DEO*[41].

---

[38] D. F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne...,* vol. 4, partea a doua, p. 1529.
[39] D. F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne...,* vol. 4, partea a doua, p. 1529.
[40] D. F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne...,* vol. 4, partea a doua, p. 1529.
[41] D. F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne...,* vol. 4, partea a doua, p. 1530.

4.9. În ruinele unei biserici creștine din Uppenna (Henchir Chigarnia), s-a descoperit un mozaic tot din secolul al IV-lea, alcătuit din nouă rânduri, ultimul fiind:

GLORIA IN ESCE
LSIS DEO ET IN TERA PACS OMINIBVS[42]

4.10. Nu lipsesc nici mărturiile în limba greacă. La El Barah s-au descoperit două epigrafii grecești, cea dintâi fiind:[43]  ; cea de a doua inscripție redă integral slavoslovia îngerilor: Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη, ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία[44].

4.11. În Egipt, la Deir-el-Abiad (sau Deir-Amba-Schnoudi, la aproximativ cinci kilometri vest de Sohag/Atrip), în latura de sud de la intrare, după inscripția contelui Caesarius gravată pe fața internă a arhitravei situată deasupra ușii de la intrare, s-au găsit semnificative fragmente de imnuri doxologice, printre care *Gloria* în *excelsis* și *Te Deum* în limba greacă[45].

Enumerăm cele mai vechi manuscrise de pe teritoriul României care conțin textul doxologiei mari, majoritatea aparținând secolului al XVII-lea[46]:

---

[42] D. F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne...,* vol. 4, partea a doua, p. 1530.

[43] D. F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne...,* vol. 4, partea a doua, p. 1532: † Δόξα ἐν ὑψίστοις (Θεῷ) καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη, ἐν.

[44] D. F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne...,* vol. 4, partea a doua, p. 1532.

[45] D. F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie,* vol. 4, prima parte, Letouzey et Ané éditeurs, Paris, 1920, pp. 485-486. Gustave Lefebvre, *Recueil des inscriptions grecques-chrétiennes d'Égypte*, Imprimerie de l'Institut Français d'Archèologie Orientale, Le Caire, 1907, Cap. XIV. Sohag (Atrip), § 237, pp. 45-46;

[D]. F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie…,* vol. 4, partea a doua, pp. 1531-1532. A se vedea comentariile și notele de subsol ale acestor două lucrări pentru amănunte de natură lingvistică dintre cele două limbi (latină și greacă).

[46] Prof. Atanasie Popa, „Texte ale «Doxologiei» din veacul XVII", în *Mitropolia Banatului*, Revista oficială a Arhiepiscopiei Timișoarei și Caransebeșului și

– Cel mai vechi text al doxologiei mari din România se păstrează la Institutul Lingvistic din Cluj-Napoca, în *Codicele Drăganu*[47], manuscrisul nr. 6, ante 1634, ff. 108-109^{v}.
– Manuscrisul nr. 100 al Bibliotecii Academiei Române, Filiala Cluj, 1679, autor popa Pătru.
– Manuscrisul nr. 4 al Institutului de Lingvistică al Academiei Române, Filiala Cluj, Anghilest, 20 făurar (februarie) 1679, scris de dascălul Dumitru din Boen.
– Catavasierul lui Antim Ivireanul din 1714, Târgoviște, nepaginat. Textul doxologiei mari a rămas nemodificat, dovadă că acest text este cel mai apropiat și mai fidel de textele vechi grecești și slavone.
– Ceasloveț, Sibiu, 1696, ff. 76-79.

În aceeași primă jumătate a secolului al XVII-lea doxologia mare în limba română se cânta și în zona Moldovei. Marco Bandini, administratorul apostolic al credincioșilor catolici din Moldova, în vremea domniei lui Vasile Lupu, în ziua Praznicului Botezului Domnului, anul 1647, a auzit un copil de șapte ani cântând într-o manifestare *sui generis* cu o voce răsunătoare, în limba valahă: „Slavă întru cei de sus..."[48]

5. Conținutul doxologiei mari pe baza principalelor izvoare grecești și latine

Istoria textului ne prezintă trei formulări[49]: a. una siriană, a liturghiei nestoriene (Nestorie a fost anatematizat de către Sinodul al treilea

---

a Episcopiei Aradului, Anul XX, Nr. 1-3, Ianuarie-Martie, Editura Mitropoliei Banatului, 1970, pp. 153-157.

[47] Prof. Atanasie Popa, „Texte ale «Doxologiei»...", p. 153: textul doxologiei a fost publicat în *Transilvania*, nr. 4/1929, iar studiul textului în *Dacoromania* (III, 1923) în Cluj.

[48] Vasile Alexandrescu Urechia, *Codex Bandinus, Memoriu asupra scrierii lui Bandinus, de la 1646, urmat de text și însoțit de acte și documente*, Litografia Carol Göbl, București, 1895, p. 142, apud. Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, volumul al II-lea, Cap. „Începuturile cântării bizantine în limba română", Editura Interprint, București, 1997, p. 59.

[49] Ferdinand Haberl, *Il Kyriale Romanum, Aspetti liturgici e musicali,* Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma, 1977, p. 73, așa cum precizează de altfel și J. A. Josef Jungmann SJ. în *Missarum sollemnia*, Ancora Editrice, 2004.

ecumenic de la Efes din anul 431); b. una grecească, din Constituțiile Apostolice[50]; c. alta grecească, utilizată în cadrul desfășurării serviciului liturgic al Utreniei din Biserica Ortodoxă. Vom prezenta mai întâi cele două versiuni ale doxologiei mari utilizate de către Biserica Ortodoxă Grecească și de Biserica Catolică. În cele ce urmează, expunem textul folosit în cultul Bisericii Grecești potrivit celor șaisprezece perioade liturgico-muzicale și traducerea în latină a textului grecesc, atribuită Sfântului Hilarius Pictaviensis/Ilarie de Poitiers[51] († 366/367), care l-ar fi auzit și învățat în timpul exilului său în Orient:

Versiunea grecească a doxologiei mari:	Varianta latină a doxologiei mari:
1. Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς, Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ, καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη, ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία. 2. Ὑμνοῦμέν σε, εὐλογοῦμέν σε, προσκυνοῦμέν σε, δοξολογοῦμέν σε, εὐχαριστοῦμέν σοι, διὰ τὴν μεγάλην σου δόξαν. 3. Κύριε βασιλεῦ, ἐπουράνιε Θεέ, Πάτερ παντοκράτορ, Κύριε Υἱὲ μονογενές, Ἰησοῦ Χριστέ, καὶ Ἅγιον Πνεῦμα. 4. Κύριε ὁ Θεός, ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ, ὁ Υἱὸς τοῦ Πατρός, ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου, ἐλέησον ἡμᾶς, ὁ αἴρων τὰς ἁμαρτίας τοῦ κόσμου.	1. „Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. 2. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, 3. (†) Hymnum dicimus tibi (doar în unele texte), 4. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. 5. Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens; 6. Domine Fili Unigenite, Jesu Christe (†) altissime (doar în unele texte) 7. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,″qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

[50] S. Clemens I Romanus, *Constitutiones apostolic***æ**, scripta dubia, în *PG* 1, Lib. VII, Cap. XLVII-XLVIII, pp. 1055-1058.

[51] Charles G. Herbermann, Edward A. Pace (eds), *The Catholic Encyclopedia*, vol. 6, Robert Appleton Company, New York, 1909, p. 585; Pierre Batiffol, *Histoire du Bréviaire romain,* Alphonse Picard et fils Éditeurs, Paris, 1893, p. 583; Amédée Gastoué, „La grande doxologie, Étude critique" în *Revue de l'Orient Chrétien,* Paris, 4° Année, N° 1, 1899, § I, p. 280; Christian Charles Josias Bunsen, *Analecta Ante-Nicæna*, Vol. 3, Reliquiæ liturgicæ: cum appendicibus ad tria analectorum volumina / Collegit recensuit illustravit Christianus Carolus Josias Bunsen (face parte din *Christianity and Mankind, their Beginnings and Prospects* by Christian Charles Josias Bunsen), Longman, Brown, Green, and Longmans, London, 1854, p. 74, 86-87.

5. Πρόσδεξαι τὴν δέησιν ἡμῶν, ὁ καθήμενος ἐν δεξιᾷ τοῦ Πατρός, καὶ ἐλέησον ἡμᾶς. 6. Ὅτι σὺ εἶ μόνος Ἅγιος, σὺ εἶ μόνος Κύριος, Ἰησοῦς Χριστός, εἰς δόξαν Θεοῦ Πατρός. Ἀμήν. 7. Καθ' ἑκάστην ἡμέραν εὐλογήσω σε, καὶ αἰνέσω τὸ ὄνομά σου εἰς τὸν αἰῶνα, καὶ εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος. 8. Καταξίωσον, Κύριε, ἐν τῇ ἡμέρᾳ ταύτῃ, ἀναμαρτήτους φυλαχθῆναι ἡμᾶς. 9. Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε, ὁ Θεὸς τῶν Πατέρων ἡμῶν, καὶ αἰνετὸν καὶ δεδοξασμένον τὸ ὄνομά σου εἰς τοὺς αἰῶνας. Ἀμήν. 10. Γένοιτο, Κύριε, τὸ ἔλεός σου ἐφ' ἡμᾶς, καθάπερ ἠλπίσαμεν ἐπὶ σέ. 11. Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε. δίδαξόν με τὰ δικαιώματά σου (γ'). 12. Κύριε, καταφυγὴ ἐγενήθης ἡμῖν, ἐν γενεᾷ καὶ γενεᾷ. Ἐγὼ εἶπα· Κύριε, ἐλέησόν με, ἴασαι τὴν ψυχήν μου, ὅτι ἥμαρτόν σοι. 13. Κύριε, πρὸς σὲ κατέφυγον, δίδαξόν με τοῦ ποιεῖν τὸ θέλημά σου, ὅτι σὺ εἶ ὁ Θεός μου. 14. Ὅτι παρὰ σοὶ πηγὴ ζωῆς, ἐν τῷ φωτί σου ὀψόμεθα φῶς. 15. Παράτεινον τὸ ἔλεός σου τοῖς γινώσκουσί σε.	8. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram; 9. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis, 10. Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, 11. tu solus Altissimus Jesu Christe 12. cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen"[52].

[52] *Appendix ad sæculum X, op. cit.,* în: *PL* 138:1314. Prezentăm traducerea textului latin în limba română: „Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu. Și pe pământ pace, între oameni bunăvoire.// Noi Te lăudăm, Te binecuvântăm, Te adorăm, Te slăvim, Te cântăm,// Îți mulțumim pentru slava Ta cea mare.// Doamne Dumnezeule, Împărate ceresc, Dumnezeule Părinte atotputernice;// Doamne Fiule Unule-Născut, Iisuse Hristoase Preaînalte,// Doamne Dumnezeule, Mie-

16. Ἅγιος ὁ Θεός, Ἅγιος Ἰσχυρός, Ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς. (ἐκ γ') Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ Ἁγίῳ Πνεύματι καὶ νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν. Ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς. Asmaticonul: Ἅγιος ὁ Θεός, Ἅγιος Ἰσχυρός, Ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς.[53]	

lul lui Dumnezeu, Fiul Tatălui,// Care iei (ierți) păcatele lumii, miluiește-ne pe noi;// (Cel) Care iei (ierți) păcatele lumii, primește rugăciunea noastră;// Cel ce ședi de-a dreapta Tatălui, miluiește-ne pe noi,// Pentru că doar Tu (ești) Sfânt, Tu singur (ești) Domn,// Tu singur (ești) Preaînalt, Iisuse Hristoase // cu Duhul Sfânt întru slava lui Dumnezeu Tatăl. Amin" (trad. n.).

[53] Conform cărților de cult, traducerea românească este: „Slavă Ție, Celui ce ne-ai arătat nouă lumina! Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ pace, între oameni bunăvoire.// Lăudămu-Te, bine Te cuvântăm, închinămu-ne Ție, slăvimu-Te, mulțumim Ție pentru slava Ta cea mare.// Doamne, Împărate ceresc, Dumnezeule (topica grecească ar fi: *Doamne Împărate, Dumnezeule ceresc*), Părinte atotțiitorule, Doamne, Fiule, Unule-Născut, Iisuse Hristoase și Duhule Sfinte.// Doamne Dumnezeule, Mieluşelul lui Dumnezeu, Fiul Tatălui, Cel ce ridici păcatul lumii, miluieşte-ne pe noi, Cel ce ridici păcatele lumii.// Primeşte rugăciunea noastră, Cel ce şezi de-a dreapta Tatălui, şi ne miluieşte pe noi.// Că Tu eşti Unul Sfânt, Tu eşti Unul Domn Iisus Hristos, întru mărirea lui Dumnezeu Tatăl. Amin.// În toate zilele bine Te voi cuvânta şi voi lăuda numele Tău în veac şi în veacul veacului.// Învredniceşte-ne, Doamne, în ziua aceasta fără de păcat să ne păzim noi.// Bine eşti cuvântat, Doamne, Dumnezeul părinţilor noştri, şi lăudat şi preaslăvit este numele Tău în veci. Amin.// Fie, Doamne, mila Ta spre noi, precum am nădăjduit întru Tine.// Bine eşti cuvântat, Doamne, învaţă-mă îndreptările Tale. (de 3 ori)// Doamne, scăpare Te-ai făcut nouă în neam şi în neam. Eu am zis: Doamne, miluieşte-mă, vindecă sufletul meu, că am greşit Ţie.// Doamne, la Tine am scăpat, învaţă-mă să fac voia Ta, că Tu eşti Dumnezeul meu.// Că la Tine este izvorul vieţii, întru lumina Ta vom vedea lumină.// Tinde mila Ta celor ce te cunosc pe Tine.// Sfinte Dumnezeule, Sfinte Tare, Sfinte fără de moarte, miluieşte-ne pe noi. (de trei ori)// Slavă Tatălui şi Fiului şi Sfântului Duh şi acum şi pururea şi în vecii vecilor. Amin. Sfinte fără de moarte, miluieşte-ne pe noi.// Sfinte Dumnezeule, Sfinte Tare, Sfinte fără de moarte, miluieşte-ne pe noi".

Se observă faptul că, din punctul de vedere al executării liturgice, varianta latină se oprește aproape la jumătate, încheindu-se cu perioada a șasea a textului grecesc.

Găsim în lucrări de specialitate[54] anumite paralele ale textului grecesc din Constituțiile Apostolice sau din Codexul Alexandrin,

---

[54] Întâlnim alături de originalul grecesc din Codexul Alexandrin din Muzeul Britanic (secolul al V-lea) cinci variante latine, una din Antifonarul Ambrozian din Muzeul Britanic (secolul al XI-lea), alta din Antifonarul din Bangor din Biblioteca Ambroziană din Milano (secolul al VII-lea) și alte trei texte din trei manuscrise irlandeze din Dublin: Missale Stowe din Academia Regală Irlandeză (secolul al IX-lea), Cartea Imnelor (secolul al XI-lea) și Lebar Brecc. din mai sus amintita Academie Regală Irlandeză (secolul al XIV-lea), Frederick E. Warren (ed), *The Antiphonary of Bangor,* An Early Irish Manuscript in the Ambrosian Library at Milan, Vol. 2 (Henry Bradshaw Society, Stanford Library, Vol. X), Harrison and Sons, 1895, London, pp. 76-77; Ferdinand Haberl, *Il Kyriale Romanum, Aspetti liturgici e musicali,* Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma, 1977, p. 73, nota 4. Amédée Gastoué, „La grande doxologie...", pp. 281-282, prezintă câteva comparații ale textului grecesc și latin, extrase din documente de referință, precum Constituțiile Apostolice (lib. VII, Cap. 47-49, sec. IV), textus receptus din Liturghierul (Messale) roman (sec. IX) și Liturghia Ambroziană Milaneză (sec. IV). D. F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne...,* vol. 4, partea a doua, pp. 1533-1536, oferă o altă paletă comparativă a textului doxologiei mari din Codexul Alexandrin (din The Royal British Library I. D. III, Londra, f. 569^{v} – a doua coloană, sec. IV-V), Constituțiile Apostolice (lib. VII, Cap. 47-49, sec. IV), Liturghierul (Missale) roman (sec. IX) și Antifonarul Ambrozian (sec. IV). O altă paralelă între varianta grecească a Codex-ului Alexandrin și textul latin al Bisericii Occidentale, potrivit Sfântului Hilarius Pictaviensis/Ilarie de Poitiers ne-o oferă Christian Charles Josias Bunsen, în *Analecta Ante-Nicæna...*, Vol. 3, pp. 86-87. Pentru varianta în limba engleză a doxologiei mari potrivit Constituțiilor Apostolice, Codexului Alexandrin și Antifonarului din Bangor (f. 33^{r}, sec. VII), se poate urmări: Frederick Edward Warren, *The Liturgy and Ritual of the Ante-Nicene Church,* Side-Lights of Church History, London, Society for Promoting Christian Knowledge, E. & J. B. Young, New York, 1897, pp. 257-259. Cu privire la doxologia mare și alte forme liturgice doxologice în structura slujbei de dimineață potrivit ritualului bizantin, armean, sirian, maronit, caldean, copt, etiopian, ambrozian, mozarab, se poate urmări lucrarea lui Jean Michel Hanssens, *Aux origines de la prière liturgique – Nature et genèse de l'Office des Matines,* Analecta Gregoriana, Cura Pontificiae Universitatis Gregorianae edita, vol. LVII, Series Facultatis Theologicae, Sectio A (n. 7), Romae, apud. Aedes Universitatis Gre-

alături de traduceri și versiuni latine, ca de exemplu una dintre cele mai antice mărturii, Antifonarul din Bangor[55] sau Cartea Imnelor[56].

Textul grecesc al doxologiei mari se află și în Liturghia Sfântului Apostol Iacob, fratele Domnului, potrivit ritualului sirian[57].

---

gorianae, 1952, Articolul III, pp. 17-25. De asemenea, găsim un concentrat excurs istorico-liturgic al doxologiei mari în lucrarea: Fernand Cabrol, *Liturgical prayer: its history & spirit,* P. J. Kenedy & Sons, New York, 1922, pp. 100-103 (în limba engleză); Fernand Cabrol, *Le livre de la prière antique*, Maison Alfred Mame et Fils Éditeurs, a cincea ediție, Tours, 1919, Cap. XI, pp. 150-156 (în limba franceză). Wilhelm von Christ, Matthaios K. Paranikas (adornaverunt), *Anthologia graeca carminum...*, pp. 38-39 – pentru textul grecesc al doxologiei mari cu trimiteri la Constituțiile Apostolice și Codex-ul Alexandrin.

[55] Facem un scurt istoric al Antifonarului din Bangor, unul dintre cele mai vechi antifonare existente: acesta este un manuscris de cântări liturgice în limba latină, alcătuit în Abația din Bangor, Irlanda de Nord, în jurul anilor 680/690 și transferat ulterior în Italia de Nord, în Scriptorium-ul Abației Sfântului Colombano din Bobbio, Provincia Piacenza, de unde, în jurul anilor 1606-1609, a fost preluat și adus împreună cu alte lucrări de cardinalul Federico Borromeo la Biblioteca Ambroziană din Milano, cu ocazia fondării acesteia (inaugurată oficial în data de 8 decembrie 1609). Acest Antifonar a fost descoperit și pus în lumină de „părintele istoriografiei italiene", Ludovico Antonio Muratori în jurul anului 1695, care i-a dat numele de „Antifonarul din Bangor" (*Antiphonarium Benchorense*). Acest manuscris conține un imn inedit și anume Imnul liturgic euharistic (*Ymnum quando comonicarent sacerdotes*), care nu se află în nicio altă colecție antică anterioară Antifonarului din Bangor: „i. *Sancti venite,/ Christi corpus sumite,/ Sanctum bibentes/ Quo redempti sanguinem* ii. *Salvati Christi/ Corpore et sanguine, /A quo refecti/ Laudes dicamus Deo*". etc. (f. 10^{v}-11^{r}), *cf*. Frederick Edward Warren (ed), *The Antiphonary of Bangor*, An Early Irish Manuscript in the Ambrosian Library at Milan, Vol. 2 (Henry Bradshaw Society, Stanford Library, Vol. X), Harrison and Sons, London, 1895, p. 10.

[56] Acest manuscris, cunoscut sub numele de *Liber Hymnorum* sau Cartea Imnelor, se află în Biblioteca din Trinity College din Dublin (E 4.2); datează din secolul al IX-lea, al X-lea sau al XI-lea și reprezintă o colecție de imne și cântări liturgice folosite în ritualul Bisericii din Irlanda, *cf*. Frederick Edward Warren, *Liturgy and Ritual of the Celtic Church,* Cap. 3, § 12. Irish fragments. Antiphonary of Bangor, ii. Ad pacem celebrandam, vi. Collectio post Evangelium, Ad vesperum et ad matutinam, Clarendon Press, Oxford, 1881, p. 197, 193-194, 227-228, cu trei variante cu mici diferențe.

[57] Frank Edward Brightman, *Liturgies Eastern and Western, being the texts original or translated of the principal liturgies of the church*, vol. I: Eastern liturgies, Clarendon Press, Oxford, 1896, p. 45.

Deși în conținutul acestui imn doxologic nu este prezentă Fecioara Maria, *întîlnim* totuși *Gloria Marianum*[58], o variantă a Imnului Îngeresc întrebuințat în Liturghia germanică. Există de asemenea *Canticum Marianum* al Sfântului Bonaventura în cinstea Maicii Domnului, după modelul Cântării Sfântului Ambrozie[59].

Cu privire la timpul liturgic al utilizării imnului doxologic prin excelență, urmărind indicațiile din Manuscrisul din Bangor, înțelegem că, inițial, acest imn era intonat seara, la Vecernie[60], pentru ca apoi să fie utilizat „ad vesperum et ad matutinam"[61] și ulterior să devină parte componentă a Liturghiei (Sancta Missa). Imnul îngeresc este structurat în trei părți[62]:

1. Exclamația îngerilor în ținutul Betleemului cu ocazia Nașterii Domnului: „Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis". (*Lc* 2,14: „Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu...")

2. După acest moto neo-scripturistic, urmează cea de a doua parte alcătuită din trei strofe, prima în formă versificată, o ofrandă adusă lui Dumnezeu Tatăl din partea credincioșilor:

i. (a) Laudamus te, benedicimus te, (b) adoramus te, glorificamus te[63],

---

[58] Herm. Adalber Daniel, *Thesaurus Hymnologus* sive Hymnorum canticorum sequentiarum circa annum MD usitatarum collectio amplissima, Tomus Secundus, Sequentiae, Cantica, Antiphone, Cap. II: *Canticorum et antiphonarum delectus,* Lipsiae, 1844, p. 273. Herm. Adalber Daniel, (curavit), *Codex Liturgicus Ecclesiae Universae in epitomen redactus, Codex Liturgicus Ecclesiae Romano-Catholicae in epitomen redactus,* T. O. Weigel, Lipsiae, 1847, p. 119.

[59] Herm. Adalber Daniel, *Thesaurus Hymnologus*..., p. 293.

[60] Frederick E. Warren (ed.), *The Antiphonary of Bangor*…, Vol. 2, p. 75.

[61] Frederick E. Warren (ed.), *The Antiphonary of Bangor*…, Vol. 2, p. 31, pp. 78-79 (Antiphonarium Benchorense, f. 33r). Urmărind atât didascaliile care îl preced și îl introduc, dar și a doua propoziție a cântării antifonice (Învrednicește-ne, Doamne, în ziua/noaptea aceasta...), imnul Gloria in excelsis Deo era utilizat în timpul zilei conform Antifonarului Ambrozian și a celui din Bangor, iar potrivit Cărții Imnelor, în timpul nopții.

[62] Structurarea imnului este preluată de la Ferdinand Haberl, *Il Kyriale Romanum...*, pp. 74-76.

[63] Acest text se prezintă într-un paralelism sintetic: lauda și binecuvântarea se realizează în/prin adorare/închinare și slăvire, Ferdinand Haberl, *Il Kyriale Romanum...,* p. 75.

ii. (a) Gratias agimus tibi (b) propter magnam gloriam tuam.

iii. (a) Domine Deus, (b) Rex cælestis, (c) Deus Pater omnipotens.

Se remarcă o strânsă corespondență a versurilor, o parte a unui vers trimițând la altul și determinându-și cauzalitatea în mod reciproc:

i. (a) > iii. (a), (b)

Te lăudăm și Te binecuvântăm pentru că ești Domn și Dumnezeu, Rege/Împărat al cerului (sau: Pentru că Te recunoaștem ca Domn și Dumnezeu și Rege/Împărat al cerului, Te lăudăm și Te binecuvântăm)

i. (b) > iii. (c)

Ne închinăm Ție și Te slăvim pentru că ești Dumnezeu Părinte Pantocrator, Atotțiitor și Atotputernic/Omnipotent (sau: Pentru că Te recunoaștem ca Dumnezeu Părinte Atotputernic, pentru aceea ne închinăm Ție și Te slăvim), ajungându-se la o primă concluzie: ii. (a), (b) Îți aducem mulțumire pentru slava Ta cea mare.

3. A treia parte este de natură hristologică și este compusă din trei strofe caracterizate printr-un paralelism sinonim[64], prima având două versuri, a doua trei versuri (fiind alcătuită din trei cereri de invocare a milei divine și ascultarea rugăciunii) și a treia fiind constituită dintr-un singur vers, dar cu o triplă mărturisire de credință:

i. (a) Domine Fili Unigenite, Jesu Christe,
(b) Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
ii. (a) Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
(b) Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram;
(c) Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis,
iii. Quoniam (a) tu solus Sanctus, (b) tu solus Dominus, (c) tu solus Altissimus

Imnul *Îngeresc* se încheie cu o formulă trinitară diferită de cea clasică: *Jesu Christe cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.*

---

[64] Ferdinand Haberl, *Il Kyriale Romanum...,* p. 75.

6. Istoricul și evoluția liturgică a imnului îngeresc

Primele relatări cu privire la prezența imnului îngeresc în cadrul liturgic latin sunt legate de numele și figura teologică a lui Telesfor[65], al optulea papă al Romei (cca 125/128 – cca 136/138). Acesta a cerut ca la sărbătoarea Nașterii Domnului slujbele să fie celebrate în timpul nopții și înainte de sacrificiu să fie recitat imnul îngeresc Gloria in excelsis Deo[66].

De la papa Telesfor, așadar din prima jumătate a secolului al II–lea, Gloria in excelsis Deo se cânta doar la Praznicul Nașterii Domnului[67]. Această tradiție liturgică se menține până spre sfârșitul secolului al V-lea și începutul secolului al VI-lea, atunci când un alt papă al Romei, respectiv papa Simachus (498–514), aduce o modificare în ritualul Liturghiei cu privire la acest imn, introducându-l în cadrul slujbelor duminicale și în zilele de prăznuire a martirilor[68].

Reținem deci aspectul de natură istorico-liturgică, conform căruia, în formă inițială, imnul Gloria in excelsis Deo era introdus în cadrul Liturghiei doar de Crăciun, până pe la începutul secolului al VI-lea, atunci când papa Simachus îl extinde la Liturghia din du-

---

[65] Pe lângă introducerea imnului Gloria in excelsis Deo în cuprinsul Liturghiei din noaptea de Crăciun, papei Telesfor (grec de origine și fost anahoret) i se atribuie atât inițiativa sărbătoririi Sfintelor Paști în zi de duminică, cât și postul de șapte săptămâni înaintea Învierii Domnului, ca de altfel stabilirea Liturghiei de la miezul nopții, din zorii zilei și de la ceasul al treilea la Praznicul Nașterii Domnului, L'Abbé Louis Duchesne, *Le Liber Pontificalis*, Tome Premier, Ernest Thorin Editur, Paris, 1886, p. 129. Încercarea anumitor cercetători în domeniu de a-l considera autorul imnului ce reprezintă obiectul studiului nostru nu are suficiente argumente pentru a impune acest concept (în panorama istorico-teologică).

[66] L'Abbé Louis Duchesne, *Le Liber Pontificalis*, vol. 1, p. 129, 157; L'Abbé Louis Duchesne, *Origines...,* p. 158; Ferdinand Probst, *Lehre und Gebet in den drei ersten christlichen Jahrhunderten*, Tübingen, 1871, p. 290; Berno Abbas Augiæ Divitis (Bernonis Abbatis Augiensis), *Libellus de quibusdam rebus ad Missæ officium pertinentibus, De officiis ecclesiasticis*, Capitolul 2 *De Gloria in excelsis*, în *PL* 142:1058-1059.

[67] Louis Duchesne, *Le Liber Pontificalis*..., vol. 1, p. 268, nota explicativă 41.

[68] Louis Duchesne, *Le Liber Pontificalis*..., vol. 1, p. 263, 130, nota explicativă 5. Berno Abbas Augiæ Divitis, *Libellus de quibusdam rebus...,* p. 1059.

minici și sărbătorile martirilor din cursul întregului an bisericesc, foarte probabil pentru evidentul său caracter pascal, intonat însă doar de către episcopi[69]. Întrucât reprezintă un imn de laudă cu puternice valențe dogmatico-trinitare, lipsește din cadrul Liturghiei din zi de rând.

La Roma, chiar și în epocă destul de târzie (secolul al IX-lea), Gloria era intonat doar de către papă, fiind interzis preoților să-l cânte, chiar și atunci când *in absentia* îl reprezentau, cu excepția zilei Învierii Domnului[70]. Se înțelege faptul că preoților le era permis să cânte Gloria in excelsis doar în ziua Învierii! Găsim însă amănunte importante în Tipicul Sfintei Amanda, care permite intonarea acestui imn de către preoți și în ajunul Sfintelor Paști, ca de altfel în ziua hirotonirii lor[71]. Această restricție liturgică este aplicată până în secolul al XI-lea, atunci când și preoții puteau intona imnul îngeresc în duminici și sărbători[72].

Oferind elemente importante de rânduială a slujbei, Tipicul Roman precizează și modalitatea cu care trebuia să se intoneze această „cântare cerească"[73], ecfonetic, cu voce clară și înaltă: „clara voce"[74], „elevata voce"[75], „excelsa voce"[76]. Așadar nu se rostea pur

---

[69] Giuseppe Pizzardo (cardinal, președinte al comitetului directiv), P. Celestino Testore, S. J. (Revisore Generale), *Enciclopedia Cattolica,* Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, Città del Vaticano, Vol. VI, Casa Editrice G. C. Sansoni, Firenze, 1951, p. 869.

[70] Louis Duchesne, *Le Liber Pontificalis*, *vol. 1,* p. 130, nota explicativă 5.

[71] Louis Duchesne*, Origines..., Appendice, Les Ordines Romains du manuscrit de Saint-Amand*, Capitolul VII, p. 460; p. 159.

[72] Giuseppe Pizzardo, *Enciclopedia...,* p. 869.

[73] Amalarius, *De ecclesiaticis Officiis libri quatuor*, Liber primus, Caput primum, *Di Septuagesima*, în *PL* 105, J.-P. Migne, 1864, p. 996 și B. Flacci Albini sau Alcuini, *De Divinis Officiis...,* p. 1182: Aliluia și Gloria in excelsis Deo sunt considerate *cântări cerești*: „Alleluia et Gloria in excelsis *cantica cœlestia* sunt".

[74] Sanctus Gregorius Magnus, *Ordines Romani..., Ordo Romanus II, De Missa Pontificali*, p. 970.

[75] Sanctus GREGORIUS MAGNUS*, Ordo Romanus IX,* p. 1006.

[76] Sanctus GREGORIUS MAGNUS*, Ordo Romanus X*, p. 1010. În lucrarea *Sacræ Liturgiæ Praxis, Juxta ritum romanum, in Missæ celebratione, officii recita-*

și simplu, ci se *cânta*[77], instaurându-se în realizarea acestuia un viu dialog liturgic între papă – care introducea imnul – și cor (schola cantorum)[78].

Potrivit Sfântului Grigorie de Tours, în timpul descoperirii trupului Martirului Mallosus, clerul și poporul creștin au intonat imnul Gloria in excelsis Deo. De asemenea, în timpul vizitei regelui Carol cel Mare la papa Leon al III-lea în anul 800, papa, după îmbrățișările protocolare, a intonat imnul Gloria[79].

Considerații și aprecieri finale

Acest imn, inspirat din cărțile scripturistice, cu precădere din psalmi, este cântat deopotrivă în Biserica Răsăriteană (la sfârșitul slujbei Utreniei), și în cea Apuseană (în cadrul Sfintei Liturghii), impunându-se ca o cântare bisericească cu rădăcini adânci în istoricul liturgic al Bisericii creștine. Se observă la nivelul textului un viu interes din partea cercetătorilor pentru diferitele formulări în limba greacă și latină din principalele manuscrise de referință și izvoare bibliografice, dar și pe baza mărturiilor epigrafice și arheologice, în scopul evidențierii diferențelor și modificărilor întâlnite de-a lungul timpului în diverse spații geografice.

Așa cum s-a văzut în subcapitolul „Inspirația textului doxologiei mari", cele mai multe versete ale doxologiei mari sunt de fapt citate scripturistice, majoritatea preluate din psalmi. Perioada a pa-

---

tione et sacramentorum administratione servanda, ediție îngrijită de P.-J.-B. De Herdt, Barcinone, 1865, se precizează amănunțit gesturile liturgice care trebuie să însoțească imnul Gloria in excelsis Deo, respectiv poziția evlavioasă a corpului, a mâinilor, momentele de închinare (Nr. 181, p. 327-329, Nr. 216, p. 391-392), cu o succintă exegeză a textului (Nr. 250, p. 457).

[77] Sanctus Gregorius Magnus, *Ordines Romani..., Ordo Romanus XII,* pag. 1073, *Ordo Romanus XIV*, p. 1136, *Index Rerum quæ in Libro Sacramentorum, etc. continentur,* pp. 1431-1432.

[78] Sanctus GREGORIUS MAGNUS, *Ordo Romanus II, De Missa Pontificali*, p. 971, *Ordo Romanus XI,* p. 1033, 1042, *Ordo Romanus XIV*, p. 1186.

[79] D. F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne...,* vol. 4, partea a doua, p. 1532.

tra și a șaisprezecea sunt parafrazări scripturistice, perioada a treia este o mărturisire de credință trinitară, în perioada a doua apare pe lângă caracterul de laudă și cel de mulțumire, iar perioadele a opta și a noua sunt alcătuite după modelul celorlalte, prin care se cere a nu cădea în păcat și se aduce slavă numelui lui Dumnezeu. Rezultă deci faptul că doxologia mare nu reprezintă o formulare liturgică originală, ci este extrasă din texte scripturistice prin care se aduce laudă lui Dumnezeu, mărturisit ca fiind în Treime închinat și slăvit, cerându-I-se totodată milă și iertare de păcate.

S-ar putea afirma că prima parte a acesteia (perioadele 1-6), care corespunde imnului latin Gloria in excelsis Deo, constituie soclul fundamental prin care doxologia mare se evidențiază ca mărturisire de credință în Sfânta Treime, fiind în același timp o rugăciune de laudă, de cerere și de mulțumire (la care s-ar adăuga ultima perioadă, trisaghionul liturgic cu *Slavă... Și acum...*). Pentru ritualul liturgic latin cea de a doua parte presupune o abordare antifonică, în care este implicat și corul. Probabil din cauza acestui aspect antifonic al celei de a doua părți, aceasta poate lipsi din actul de celebrare și deci din unele manuscrise[80].

Textul utilizat de către bisericile ortodoxe este aproape identic cu varianta doxologică a Codexului Alexandrin (secolul al V-lea, f. 569^{f-r}), diferind de cea a Constituțiilor Apostolice. Însă, în raport cu textul Codexului Alexandrin, doxologia mare din cadrul liturgic al Utreniei are în plus trei secvențe:

1. Formula introductiv-exclamativă[81]: Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς (Slavă *Ţie*, Celui ce ne-ai arătat nouă lumina!)

---

[80] Această parte lipsește în totalitate din manuscrisele irlandeze din Dublin: Missale Stowe (secolul al IX-lea) și Lebar Brecc. din Academia Regală Irlandeză (secolul al XIV-lea), aflându-se în schimb cu unele diferențe în Antifonarul Ambrozian din Muzeul Britanic, f. 133^{v} (secolul al XI-lea), în Antifonarul din Bangor din Biblioteca Ambroziană din Milano, f. 33^{r} (secolul al VII-lea) și în Cartea Imnelor, f. 9 (secolul al XI-lea) din aceeași Academie Regală Irlandeză, *cf.* F. E. Warren (ed), *The Antiphonary of Bangor...*, vol. 2, pp. 78-79.

[81] Deși primul verset și deci prima perioadă a doxologiei mari este o reluare a exclamației îngerilor care vesteau Nașterea Domnului. Această introducere tri-

2. Perioada a zecea: Γένοιτο, Κύριε, τὸ ἔλεός σου ἐφ' ἡμᾶς, καθάπερ ἠλπίσαμεν ἐπὶ σέ (Fie, Doamne, mila Ta spre noi, precum am nădăjduit întru Tine – Ps 32, 21).
3. Trisaghionul liturgic (perioada a șaisprezecea): Ἅγιος ὁ Θεός, Ἅγιος Ἰσχυρός, Ἅγιος Ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς (Sfinte Dumnezeule, Sfinte Tare, Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pe noi.), Δόξα... καὶ νῦν... (Slavă... Și acum...).

Prima comunitate creștină din Roma era în majoritate de limbă greacă. Potrivit documentelor vremii, limba latină era în uz în Biserica romană de la jumătatea secolului al III-lea, dar abia în a doua jumătate a secolului al IV-lea se va constitui la Roma o liturghie în limba latină, fiind nevoie de mai bine de un secol pentru adoptarea și adaptarea acesteia ca limbă oficială de cult[82]. Așadar greaca a fost limba maternă a Bisericii creștine, „«limba liturgică» a evangheliză-rii Imperiului Roman de Răsărit sau Imperiul Bizantin (Βασιλεία

---

mite totodată la Învierea Domnului, slujbă care începe cu invitația: „Veniți de primiți lumină!", *Slujba Învierii*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2010, p. 18, după ce s-a rostit în perioada Postului Mare, în cadrul Sfintei Liturghii a Sfântului Grigorie Dialogul sau a Darurilor Înainte-Sfințite, „Lumina lui Hristos luminează tuturor!", *Liturghier,* Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2012, p. 301. Dup*ă* C*â*ntarea a opta a Canonului Utreniei, diaconul o numește pe Fecioara Maria, N*ăsc*ătoare de Dumnezeu și „Maica luminii", în *Liturghier,* p. 97 ș. a. m. d. Foarte interesant este caracterul unitar și construcția simetrică a doxologiei mari. Spre exemplu, începutul primei perioade prin care se aduce slavă „Celui ce ne-a arătat (nouă) lumina", adică „Am văzut (deja) Lumina cea adevărată" (*Liturghier,* p. 195), adică am făcut deja experiența vederii luminii Mântuitorului Hristos, dar o vom repeta pe baza comuniunii cu Dumnezeu în rugăciune, căci „*întru lumina Ta vom vedea lumină*", conform concluziei doxologiei mari (perioada a paisprezecea), urmată de alte două cereri (ultima fiind trisaghionul liturgic, introdus la jumătatea secolului al V-lea, așa cum am afirmat mai sus). Așadar, doxologia mare începe și se încheie cu aceeași idee, cea a vederii luminii lui Hristos.

[82] Joseph Gélineau, *Assemblea santa, Manuale di liturgia pastorale,* Edizione italiana a cura di Enzo Lodi (titlul original *Dans vos assemblées. Manuel de pastorale liturgique,* traducere în italiană de Angelo Pedrazzi), EDB Edizioni Dehoniane, Bologna, 1991, p. 43.

Ρωμαίων)"[83], limba în care s-au scris majoritatea cărților Noului Testament. „Liturghia latină se va caracteriza printr-un adevărat val de creativitate și de căutare a unor formule mereu noi, care să se adapteze diferențelor culturale a mediului"[84].

Bineînțeles, Biserica Ortodoxă Greacă și Biserica Catolică au din punct de vedere liturgico-muzical elemente specifice pentru fiecare din aceste genuri. Atât muzica bizantină a Bisericii Ortodoxe Grecești, cât și muzica gregoriană a Bisericii Catolice au fiecare în parte elemente specifice fiecăruia din aceste genuri liturgico-muzicale. Din punct de vedere istorico-liturgic se observă folosirea în mediul monastic greco-catolic – chiar în perioadă recentă– a muzicii liturgice bizantine. Referindu-ne la acest aspect în general și în mod special la doxologia mare, aceasta a fost pusă în întregime pe notație muzicală bizantină destul de târziu, în jurul celui de al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVII-lea; cea dintâi variantă muzicală a doxologiei mari a fost scrisă pe glasul al cincilea (ehul I plagal) de către episcopul Melchisedec din Redestos, Tracia de Est (1615-1625).

Am găsit această primă variantă în manuscrisul Γ.γ.II prezent în Biblioteca Monumentului Național de Stat al Mănăstirii Greco-Catolice din Grottaferrata, la f. 73^{r} ș. u, aparținând începutului secolului al XVIII-lea; din punct de vedere cronologic, Codexul Cryntense Γ.γ.II este cel mai recent *Psaltikon*[85] dintre puținele culegeri melurgice de acest fel ale bibliotecii Mănăstirii din Grottaferrata, fiind finalizat pe data de 6 august 1718 în Albania. Codexul Cryntense Γ.γ.II conține cântări liturgice inedite: τα Κεκραγάρια (Doamne, strigat-am către Tine) și τα Πασαπνοάρια (Toată suflarea), compuse de Hrisaf cel Tânăr și de asemenea doxologia mare, facerea episcopului Melchisedec.

---

[83] Salvatore Marsili, J. Pinell, A. M. Triacca, T. Federici, A. Nocent, B. Neunheuser (îngrijire de), *2 La Liturgia, panorama storico generale,* Anàmnesis, Marietti, Casale Monferrato (AL), 1978, ristampa 1983, pp. 61-62.

[84] Salvatore Marsili, *2 La Liturgia, panorama...,* pp. 61-62.

[85] Antonio Rocchi, *Codices Cryptenses seu Abbatiæ Cryptæ Ferratæ in Tusculano*, Roma, 1883, pp. 433-434.

Deși în acest manuscris nu este indicat numele autorului doxologiei, pe baza unei analize comparative dintre această versiune muzicală a doxologiei mari și altele prezente în diferite manuscrise melurgice, afirmăm fără nicio îndoială că autorul ei este episcopul Melchisedec din Redestos, iar aceasta este chiar prima variantă melodică atestată a doxologiei mari! Așadar evidențiem caracterul inedit al acestei doxologii mari nu doar raportându-ne la biblioteca Mănăstirii din Grottaferrata, ci la întregul patrimoniu cultural și liturgico-muzical al Italiei (excluzând, bineînțeles din scrupulozitate, eventualele colecții private). Numele aceluiași autor îl găsim legat și de o cratimă pe glasul I (f. 37^{v} ș. u.) din Ms. I – 22 din Biblioteca Centrală Universitară din Iași (unicul Kratimatar pur prezent în bibliotecile românești, plasat între a doua și a patra decadă a secolului al XVII-lea)[86].

În Italia, doxologii mari după alți autori s-au găsit în Biblioteca Institutului Grec de Studii Bizantine și Post-Bizantine din Veneția[87]. Doxologia episcopului Melchisedec își păstrează caracterul inedit și în privința traducerii sale în limba română, activitate și merit ce îi aparține ieromonahului Filothei sin Agăi Jipei – a se vedea primul manuscris melurgic românesc[88], respectiv Ms. rom. 61,

---

[86] Ozana Alexandrescu, *Catalogul manuscriselor muzicale de tradi*ție bizantină din secolul al XVII-lea, Editura Arvin Press, București, 2005, pp. 201-202.

[87] Γρηγόρης Θ. Στάθης, „Ελληνική ψαλτική τέχνη. Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας", Θησαυρίσματα / Thesaurismata 37, 2007, (Stathis Gr. Th., Arte del canto liturgico greco. I manoscritti di musica bizantina dell'Istituto Ellenico di Venezia), p. 22. A se vedea de asemenea: Ελένη Δ. Κακουλίδη, "Κατάλογος των ελληνικών χειροφράφων του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας", Θησαυρίσματα / Thesaurismata 8 (1971), p. 249-273 † πίν. ΙΔ΄-ΚΒ΄ (Eleni Kakulidis, „Catalogo dei manoscritti greci dell'Istituto Ellenico di Venezia"). Institutul Grec de Studii Bizantine și Post-Bizantine din Veneția este unicul centru de cercetare (științifică) a Greciei în diasporă, http://www.istitutoellenico.org/istituto/index.html (site accesat pe 19 mai 2015).

[88] Sebastian Barbu–Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei – Psaltichie rumânească*, *I Catavasier*, Izvoare ale muzicii românești, vol. VII A, București, 1981, p. 57, 128-129 (facsimilul doxologiei mari a lui Melchisedec, episcop de Redestos) și pp. 346-352 (transliterarea pe portativ a doxologiei).

care se păstrează în Biblioteca Academiei Române din București, ff. 44^{v}-45^{v}.

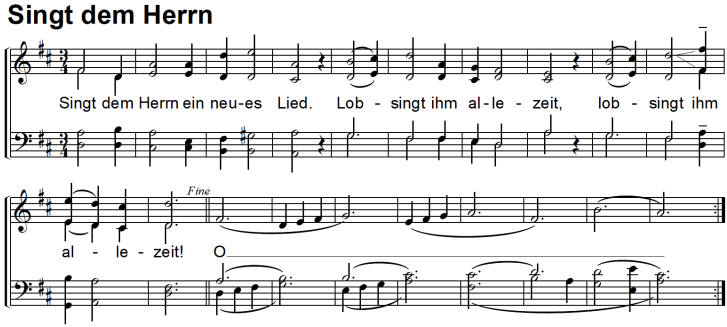
În concluzie, doxologia mare, respectiv imnul Gloria in excelsis Deo, această rugăciune cu caracter doxologic și în același timp mărturisire de credință – menționată deci în Codexul Alexandrin (secolul al V-lea, f. 569^{f-r}) –, reprezintă una dintre primele cântări liturgice aflate la loc de cinste în tradiția Bisericii creștine atât răsăritene, cât și apusene.

Reforma prin apelul la Tradiţie. Un studiu asupra muzicii comunităţii din Taizé

Alexandru-Marius Crişan*

The historical, sociological, psychological and dogmatic differences are truly a huge stone, which can't be rolled away so simply when Christians from different confessional and cultural backgrounds want to live together the unity of the Church through sung prayer. A Serbian Orthodox bishop observed that "the monastic community of Taizé, shaped by Protestantism, was founded in a region of Burgundy compatible with Roman Catholic spirituality and always open to the spirit of Orthodoxy"[1]. Putting all these aspects together is not easy, but the Taizé community managed to develop a special prayer music – the so called Taizé songs – with an immense ecumenical and pastoral potential.

Keywords:



Music: Jacques Berthier (1923-1994)
© Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, France

* Dr. Alexandru-Marius Crişan, cercetător ştiinţific în cadrul Centrului de Cercetare Ecumenică, Universitatea Lucian Blaga din Sibiu, E-mail: alexandru-13marius@gmail.com.

[1] Andrej Cilerdzic, „Orthodox Impressions of Brother Roger and His Life for Reconciliation", în *Brother Roger's Contribution to Theological Thought. Acts of the international colloquium*, *Taizé, August 31 – September 5, 2015*, Les Presses de Taizé, Taizé, 2016, p. 51-59, aici p. 53.

Unul din primele imne compuse pentru comunitatea din Taizé reia cuvintele psalmistului David „Cântați Domnului o cântare nouă". Probabil acest verset din Psalmul 95/96 redă cel mai bine însușirea muzicii din Taizé de a fi ceva nou, dar și în spiritul tradiției în același timp, întocmai cum îndemnul din psalm vine din spațiul spiritual iudaic, bazat pe o tradiție și pe prescripții clare, uneori extrem de detaliate, pentru noi, creștinii. Echilibrul necesar pentru a rămâne în tradiție și a fi deschis la nou este foarte greu de menținut. Taizé, cu tot ceea ce reprezintă, se înfățișează ca ceva nou, însă reușește să se așeze pe o linie clară a unei tradiții bisericești. Acest fapt este valabil și în ce privește aspectul muzicii folosite pentru serviciul divin. Aceasta a evoluat în timp, după cum vom vedea, însă mereu în spiritul tradiției, pentru a putea sluji în modul cel mai autentic un ecumenism sănătos. Muzica din Taizé ajută în primul rând frații proveniți din medii religioase și sociale foarte diferite să se regăsească împreună în comuniunea gândurilor. În sens mai larg, muzica aceasta a ajutat și ajută încă generații întregi de creștini de toate culorile confesionale să se regăsească pur și simplu împreună. Cântecele Taizé au cunoscut încă de la apariția lor o răspândire foarte rapidă, astăzi fiind folosite nu doar în cultul acestei comunități. Biserici catolice sau protestante de diferite denominațiuni găzduiesc seri de rugăciune în stilul Taizé, și chiar în cultul obișnuit al unor biserici putem să identificăm imne aparținând canonului comunității. Ne propunem în acest studiu să evidențiem momente-cheie ale evoluției muzicii acestei comunități și, în același timp, să facem o analiză muzicală, teologică și spirituală a cântecelor folosite, pentru a identifica elementele-cheie care au contribuit la răspândirea acestora, prin care este slujită unitatea Bisericii.

1. Aspecte istorice ale evoluției muzicii în rânduiala liturgică a comunității din Taizé

Din punct de vedere muzical, Taizé înseamnă astăzi un repertoriu muzical cu nenumărate cântece, litanii și răspunsuri liturgice. Superiorul comunității, Fratele Alois, afirmă, încă de la începutul unei conferințe despre stilul cântării de la Taizé, că pentru aceas-

tă comunitate „muzica joacă un rol esențial”[2]. În spatele acestei bogății se află o istorie și persoane care și-au pus amprenta pe tezaurul liturgic atât de cunoscut de la Taizé.

Satul de care este legat acest patrimoniu muzical liturgic era în anii ’40 aproape abandonat, când a ajuns aici Roger Schutz-Marsauche[3], sau Fratele Roger cum avea să fie cunoscut mai târziu. Acesta avea pe atunci doar 25 de ani, fiind fiul unui pastor din tradiția reformată, de origine din Elveția. Intenția fratelui Roger Schutz era aceea de a pune bazele unei mici comunități, care pe lângă sprijinul oferit persoanelor în suferință sau care se refugiau din cauza războiului, să se dedice reconcilierii oamenilor și a creștinilor. Începutul a fost foarte greu din cauza condițiilor foarte dificile. Având resurse foarte limitate, fratele Roger era aproape mereu singur. Întrucât Taizé se afla dincolo de linia de demarcație a Franței ocupate de naziști, fratele Roger a putut să găzduiască refugiați așa cum făcuse cu ani în urmă și bunica lui în Franța, în timpul Primului Război Mondial. Mulți din cei găzduiți erau evrei. Pentru a se putea întreține lucra la o mică fermă din împrejurimi. Se ruga de trei ori pe zi, însă retras, deoarece nu dorea ca cei care îl vedeau să se simtă obligați să i se alăture[4].

În acei ani, fratele Roger și-a dat seama de importanța muzicii, scriind mai târziu: „prin rugăciune cântată, Dumnezeu m-a întărit, m-a ajutat să-mi asum riscurile și să depășesc frica de a fi arestat și deportat”[5]. Fratele Roger folosea cântarea și atunci când se ruga

---

[2] Fr. Alois, „Intervention of Brother Alois, Prior of Taizé”, conferință susținută de Fratele Alois, superiorul comunității din Taizé cu ocazia simpozionului organizat de Consiliul Pontifical pentru Cultură, intitulat: *Music and Church: Worship and Culture after 50 Years of Musicam Sacram*, Roma, 2-4 martie 2017. Vezi website: http://www.cultura.va/content/cultura/en/eventi/major/conference.html, accesat la 15 februarie 2019.

[3] Fratele Roger, fondatorul comunității, n. 12 mai 1915, Provence, Elveția, asasinat în 16 august 2005 în biserica principală a comunității din Taizé în timpul rugăciunii de seară.

[4] Fr. Jean-Marie, „Bulding a Bridge of reconciliation”, în *Pastoral Music*, 31 (1/2006), pp. 42-43.

[5] Fr. Jean-Marie, „Bulding a Bridge of reconciliation”, p. 43.

singur sau chiar când lucra. Nu e surprinzător că intuiția sa l-a îndreptat către muzică, având în vedere formarea muzicală a mamei sale. Aceasta a studiat muzică clasică la Conservatorul din Paris. A fost solistă sub bagheta mai multor dirijori importați ai Parisului acelor timpuri. Chiar dacă după căsătorie s-a mutat în Elveția și și-a asumat deplin rolul de soție de pastor și mamă a nouă copii, Amélie Henriette-Schuz a continuat să cânte în casă copiilor ei în fiecare zi. De asemenea, în familia sa, se mai afla o mătușă, care studiase cu Franz Liszt, despre care fratele Roger își aducea aminte mereu când vorbea despre muzică[6]. Acest fapt și-a pus amprenta pe viitorul fondator al comunității din Taizé, după propria mărturisire[7].

În 1949, primii șapte frați și-au luat angajamentul pe viață de a trăi în celibat în cadrul noii comunități. Comunitatea a îmbrăcat imediat un caracter monastic, chiar dacă frații continuau să lucreze la fermă. Fr. Robert[8] menționează importanța faptului că o comunitate abia înființată trebuie să aibă o „rugăciune regulată, cotidiană, bine structurată, care să asigure o continuitate și o reînnoire pe tot parcursul anului”[9]. Se rugau de trei ori pe zi în biserica satului, pe care o preluaseră în 1948 și care până la acel moment se aflase într-o stare avansată de degradare. Fratele Jean-Marie scrie că preluarea vechii biserici a satului a inaugurat o nouă perioadă în viața liturgică a comunității, deoarece rugăciunile ridicate acolo au inspirat fraților nevoia de a introduce în cultul lor momente de liniște prelungită, datorită acusticii speciale a acelei biserici, care invita parcă la împletirea cântării cu liniștea[10]. În ce privește canonul liturgic folosit în acea perioadă, frații au preluat în mare parte bogăția moștenirii monastice construite în jurul cântării psalmilor, citirii Sfintei Scripturi și al rugăciunilor de mijlocire. De asemenea, deja din primii ani de

[6] Fr. Jean-Marie, „Bulding a Bridge of reconciliation”, p. 43.
[7] Fr. Jean-Marie, „Bulding a Bridge of reconciliation”, p. 43.
[8] Fratele Robert din Taizé, n. 6 mai 1922 – d. 12 martie 1993.
[9] Fr. Robert, „L’experience du chant à Taizé”, în *Les cahiers protestant*, februarie 1986, pp. 11-19, aici p. 11.
[10] Fr. Jean-Marie, „Bulding a Bridge of reconciliation”, p. 44.

existență ai comunității, frații au introdus în rânduiala liturgică, în spirit ecumenic, imne luterane sau chiar cântări ortodoxe bizantine, la care au avut acces datorită bunelor relații și numeroaselor contacte cu Biserica Ortodoxă. Însă destul de repede, comunitatea a simțit nevoia unei muzici proprii care putea reprezenta bine vocația ecumenică pe care comunitatea dorea să și-o însușească. Curând, comunitatea a început să colaboreze cu un grup de muzicieni conduși de Părintele Joseph Gelineau, un călugăr catolic iezuit, muzician și compozitor. Chiar în acel timp, Părintele Gelineau lucra la punerea pe note a psalmilor din noua versiune franceză a *Bibliei de la Ierusalim*, așa că a propus pentru o perioadă fraților propria armonizare a psalmilor în limba franceză. Acest fapt nu a adus o schimbare esențială în canonul liturgic folosit de comunitate. O schimbare esențială avea să intervină doar în anii ’60, când tot mai mulți pelerini, în marea majoritate tineri, au început să frecventeze comunitatea din Taizé. Din punct de vedere liturgic și muzical a apărut imediat o problemă: cum s-ar putea face ca toți acești pelerini să poată fi parte activă în timpul rugăciunii comune, având în vedere diversitatea lingvistică și confesională din care proveneau aceștia? Fratele Alois descrie acel moment de cotitură în felul următor:

> În timpul pelerinajelor din anii ’60 numărul tinerilor care veneau la Taizé a început să crească considerabil, intensificându-se tot mai mult după Conciliul Vatican II. Prezența numeroasă a tinerilor a condus către importante schimbări în cult. Înainte, în primii ani ai comunității, rugăciunea, în întregime în limba franceză, avea mai mult un caracter monastic, cuprinzând texte și gesturi simbolice liturgice nu întotdeauna ușor de înțeles pentru pelerini. Cântecele erau foarte frumoase, dar uneori greu de învățat, iar psalmii și citirile biblice mai lungi. Între anii 1970-1980, Fratele Roger s-a străduit să facă liturghia mai accesibilă tinerilor atât de diferiți, deoarece proveneau din culturi și limbi diferite, având cunoștințe mai mult sau mai puțin aprofundate despre credință[11].

[11] Fr. Alois, „Intervention of Brother Alois, Prior of Taizé”.

Trebuie să menționăm că în protestantism participarea activă la cântare în cadrul slujbelor a fost întotdeauna un aspect esențial, iar pentru catolicism, anii ’60 au fost anii de reînnoire spirituală introdusă de Conciliul Vatican II[12]. Conciliul, încheiat de Papa Paul al VI-lea în anul 1964, prin documentul *Sacrosantum Concilium*[13], subliniază importanța participării active a laicilor la cultul divin prin cântare. Fratele Roger, precum și ceilalți frați, își doreau ca numeroșii pelerini să poată participa la cult prin cântare și să nu fie simpli spectatori la rugăciunea comunității.

Prin urmare s-au căutat mai multe soluții, cum ar fi, de exemplu, ca pelerinii de aceeași confesiune sau limbă să fie invitați la sfârșitul rugăciunii pe rând să prelungească serviciul divin prin cântări din propria tradiție liturgică. O altă soluție a fost traducerea imnelor și a psalmilor în mai multe limbi, încercându-se cântarea consecutivă. S-a încercat chiar cântarea simultană a aceleiași cântări în mai multe limbi; versiunea în fiecare limbă trebuia adaptată deci la o notație clară, însă nici acest fapt nu s-a dovedit întru totul practic[14].

Momentul decisiv, care avea să schimbe considerabil identitatea liturgică a rugăciunii comunității din Taizé, a venit însă când frații au ascultat un grup de tineri germani aflați în pelerinaj cântând canonul muzical *Jubilate Deo* compus de Michael Pretorius.

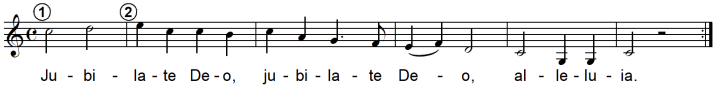
---

[12] Fratele Alois recunoaște rolul Conciliului Vatican II în trezirea dorinței laicilor de a se implica în cântarea bisericească. Vezi Fr. Alois, „Intervention of Brother Alois, Prior of Taizé”.

[13] Documentul *Sacrosantum Concilium*, la articolele 112-114, menționează: „Tradiția muzicală a Bisericii universale constituie o comoară de o valoare inestimabilă și ea are întâietate asupra altor expresii ale artei mai ales pentru faptul că, unit cu cuvintele, cântul sacru constituie o parte necesară și integrantă a liturgiei solemne. (…) Așadar Conciliul, păstrând normele și prescripțiile tradiției și ale disciplinei bisericești și având în vedere scopul muzicii sacre, care este slava lui Dumnezeu și sfințirea credincioșilor, hotărăște cele ce urmează: (…) episcopii și ceilalți păstori sufletești vor veghea cu atenție ca în orice acțiune sacră celebrată cu cânt întreaga adunare a credincioșilor să-și poată manifesta propria participare activă”. *Cf. Conciliul Vatican II*, ed. Arhiepiscopia Romano-Catolică de București, București 1999, p. 39.

[14] Fr. Jean-Marie, „Building a Bridge of reconciliation”, p. 46.

Jubilate Deo (canon)



Music: M. Praetorius (1571-1621)

Canonul[15] constă în suprapunerea aceleiași fraze muzicale scurte, începută la intervale diferite. Simplitatea cântării a dus imediat la implicarea foarte ușoară a întregii comunități, construindu-se rapid și ușor o armonie foarte plăcută. Imediat a apărut ideea *cântării repetitive a unor fraze muzicale simple*. Un alt fapt care a facilitat implicarea tuturor era limba latină, o limbă neutră pentru pelerinii aparținând diferitelor zone lingvistice[16]. O confirmare foarte importantă, care i-a încurajat frați, a fost faptul că în primul mileniu creștin[17] în mănăstirea Montserrat din Catalonia se foloseau astfel de cântări scurte în mod repetitiv. Există și o colecție medievală de imne scurte și repetitive cântate la Montserrat, *Libre Vermell*, din care frații s-au inspirat. Marele avantaj al acestor canoane scurte, cântate repetitiv, era ușurința cu care se învățau, fiind posibil astfel ca toți pelerinii să fie angrenați în rugăciune printr-o armonie muzicală plăcută și în același timp ușor de realizat. Bineînțeles că nu se putea cânta mereu *Jubilate Deo*, astfel că frații i-au cerut lui Jacques Berthier[18], un organist și compozitor, care făcea parte din grupul de muzicieni ai Părintelui Gelineau, să compună alte canoa-

---

[15] Compoziție muzicală în care două sau mai multe voci, intrând succesiv, execută împreună aceeași melodie.

[16] Fr. Robert scrie că „latina primilor ani a reușit să unifice, luând locul limbilor vii" (Fr. Robert, L'experience du chant à Taizé", p. 14), potențialul ei stând tocmai în faptul că nu aparținea unui singur popor. În același timp, Fr. Robert menționează *primii ani*, deci imnele Bisericii primare. Un caz extraordinar care arată modul în care întoarcerea la o tradiție mai veche reușește să unească mai multe tradiții actuale izvorâte din tradiția veche.

[17] Așadar înainte de schismă , fapt care prezintă o deosebită importanță pentru o comunitate ecumenică ca cea din Taizé.

[18] Jacques Berthier (27 iunie 1923 – 27 iunie 1994), compozitor și organist francez, a devenit datorită acestui fapt o figură emblematică a identității muzicale Taizé. Pentru mai multe detalii despre implicarea lui în compunerea colecției de

ne, la început în limba latină, după modelul canonului lui Pretorius, care se dovedise a fi foarte practic pentru proiectul ecumenic al comunității din Taizé. Printre primele canoane compuse – *Chants de Taizé* sau *Songs of Taizé* cum au fost numite –, s-au numărat *Cantate Dominum* și *Ubi caritas et amor Deus ibi est.* Au urmat altele în diferite limbi. Fr. Robert subliniază faptul că datorită multelor canoane compuse după modelul lui *Jubilate Deo*, prin extensie, toate cântecele din Taizé au primit numele de *canoanele Taizé*[19], deși nu toate urmează tehnica muzicală a canonului.

Cu timpul, cântarea repetitivă în canon a condus și înspre abordarea altor stiluri muzicale care folosesc repetiția. Dintre acestea cel mai important este fără îndoială stilul *ostinato*[20]: o structură simplă de opt măsuri cântată repetitiv și în timpul căreia se poate cânta concomitent un alt verset sau se poate introduce o parte instrumentală pentru diversificare și armonie. Văzând că stilul muzical repetitiv dă foarte multe roade, reușind să implice marea parte a pelerinilor în cântarea bisericească din timpul rugăciunii, aclamații liturgice *Aliluia*, *Kyrie eleison* sau *Gospodi pomilui* au fost compuse sau preluate din diferite tradiții muzicale bisericești, astfel încât pelerinii să poată fi părtași prin cântare comună la stihurile dintre citirile biblice în cadrul celebrării euharistice sau chiar la litanii, sau așa-numita *Rugăciune a credincioșilor*[21]. Dominicanul Patrick Burke descrie astfel trecerea de la cultul care conținea imne luterane lungi la cântece repetitive:

> Franceza a fost singura limbă de cult până în acel moment, și acum foarte mulți pelerini care nu vorbeau limba franceză doreau să participe activ la rugăciune. Cu ajutorul muzicianului Jacques Berthier, care frecventa cu regula-

cântece din Taizé vezi Judith M. Kuicki, *Liturgical Music as a Ritual Symbol. A case study of Jacques Berthier's Music*, Peeters, Leuven, 1999.

[19] Fr. Robert, „L'experience du chant", p. 14.

[20] Procedeu care constă în revenirea persistentă a unui motiv melodic sau ritmic, însoțit de fiecare dată de alte motive.

[21] Nume pentru corespondentul *Ecteniei întreite* din ritul bizantin.

> ritate comunitatea din Taizé, au fost încercate mai multe metode însă soluția a fost identificată în folosirea unor structuri repetitive, mai exact fraze melodice, care puteau fi memorizate cu ușurință[22].

Actualul prior al comunității afirmă că introducerea cântecelor repetitive nu a anulat structura de bază a rugăciunii, care rămâne *Breviarul monastic*. Ceea ce s-a schimbat a fost că s-au adaptat unii psalmi, sau răspunsuri liturgice astfel încât să conțină și structuri melodice repetitive pentru ca toți cei prezenți să fie implicați prin cântare în rugăciunea comunității:

> Structura rugăciunii noastre comune nu s-a schimbat. Urmăm rânduiala liturghiei orelor (expresie specifică Bisericii Catolice care denumește rânduiala celor 7 Laude – n. a.). Dar conținutul a fost adaptat. Cântăm doar un psalm, fiecare verset din psalm fiind rostit în diferite limbi și urmat de un *Aleluia* sau un alt refren. Avem doar o scurtă citire biblică, de asemenea rostită în mai multe limbi, urmată de un responsoriu. Cateheza mai complexă o facem în afara rugăciunii comune. Am prelungit momentul de liniște de după citirea biblică; durează între opt și zece minute. Apoi urmează rugăciunea de mijlocire, prin care încredințăm lui Dumnezeu viața Bisericii și a lumii și suferințele umanității[23].

Repetitivitatea a devenit așadar o notă caracteristică a cântecelor din Taizé. De aceea, chiar după moartea lui Jacques Berthier, frații din Taizé au continuat să compună în același stil. Noi cântece au fost introduse sau propuse în decursul ultimilor ani, toate în același stil: scurte fraze cântate repetitiv în *canon* sau *ostinato* a căror melo-

---

[22] P.J. Burke, „The Spirituality of Taizé", website: http://opcentral.org/resources/2015/01/21/patrick-j-burke-the-spirituality-of-taize/, accesat la 16 februarie 2019. Pentru mai multe informații despre contribuția muzicianului Jacques Berthier în ce privește cântecele repetitive din Taizé vezi Judith M. Kubicki, *Liturgical Music as Ritual Symbol. A Case Study of Jacques Berthier's Taizé Music*, Peeters, Leuven, 1999, pp. 93-127.

[23] Fr. Alois, „Intervention of Brother Alois, Prior of Taizé".

die să poată fi cât mai ușor memorată și care să faciliteze participarea activă a cât mai multor pelerini la cultul divin. Așadar contextul apariției și dezvoltării cântecelor din Taizé este legat de doi factori principali: numărul tot mai mare de pelerini și dorința fraților de a-i face părtași la rugăciunea comunității, pe de-o parte, și, pe de altă parte necesitatea ca rugăciunea să păstreze prin rânduială și muzică linia Tradiției Bisericii.

2. Analiză teologică și muzicală a cântecelor comunității din Taizé

2.1. Aspectul repetitivității și al liniștii

După cum s-a menționat în prezentarea istorică, repetitivitatea a fost abordată mai întâi ca un aspect practic, fiind ușor de întrebuințat în special după ce numărul pelerinilor a crescut datorită carismei fratelui Roger, care devenea, prin anii '60-70, din ce în ce mai cunoscut și mai căutat, în special de pelerini tineri. Deși *repetitivitatea liturgică* devine o particularitate a cultului din Taizé ca urmare a unei necesități practice și pastorale[24], această soluție pastorală nu este întru totul o inovație liturgică. Părintele Gianluca Blancini[25] observă că *repetitivitatea imnologică* fusese deja folosită de către mănăstirea din Montserrat înainte de marea schismă[26], ceea de așază liturghia din Taizé în linia tradiției Bisericii nedespărțite. Frazele alese nu erau pur si simplu inventate, ci constituiau texte biblice consacrate în cultul Bisericilor tradiționale[27], texte patristicelatine

---

[24] Olivier Clément subliniază aspectul pastoral al cântecelor repetitive care reușesc să fie accesibile foarte multor tineri pelerini; cf. Olivier Clément, *Taizé. Un sens al vieții*, Anastasia, București, 1998, p. 63.

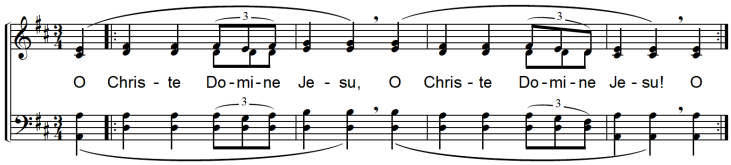
[25] Teolog italian care a susținut un doctorat despre comunitatea din Taizé si legăturile acesteia cu lumea ortodoxă. Vezi: Gianluca Blancini, *Pellegrini in Oriente – la comunità di Taizé e il mondo ortodosso*, AGC Edizioni, Arezzo, 2018, pp. 77-78.

[26] G. Blancini, *Pelegrini in Oriente*..., p. 135.

[27] De exemplu: 3 versiuni de *Magnificat* (vezi cartea de cântece folosită în cadrul cultului divin Taizé: *Die Gesange aus Taizé,* Editions et Presses de Taizé, Taizé,

sau bizantine[28] , sau texte preluate din teologi contemporani care au fost martirizați[29].

În ce constă mai exact repetitivitatea cântecelor întrebuințate de comunitatea din Taizé? În primul rând un imn, care constă dintr-o frază muzicală, poate fi repetat până când superiorul sau cel responsabil de cult hotărăște să îi pună capăt, nefiind adăugat niciun alt element muzical. Fraza care compune imnul poate să fie extrem de simplă și de scurtă, cuprinzând doar o invocație asemănătoare rugăciunii inimii specifică spiritualității palamite ortodoxe sau rozariului specific spiritualității mariane catolice. Un exemplu grăitor în acest sens este imnul compus de Jacques Berthier, *O Christe, Domnine Jesu.*

O Christe Domine Jesu

Music: Jacques Berthier (1923-1994)
© Ateliers et Presses de Taizé. 71250 Taizé. France

2017, cântecele nr. 19, 41 și 130) și cântarea *Nunc dimitis* (nr. 33), specifice rugăciunii serale în Breviarul occidental sau *Benedictus Dominus Deus* (nr. 47) și *Benedictus qui venit* (nr. 63), specifice rugăciunii de dimineață. De asemenea, au fost puse pe note fraze specifice unor perioade calendaristice clare. În acest sens *Ostende nobis Domine, misericordia tuam*, pentru perioada de advent și *In manus Tuam Pater, commendo spirituam Meum* pentru săptămâna mare.

[28] De la Sfântul Augustin „Jésus le Christ, lumière intérieure, ne laisse pas mes ténèbres me parler, mais donne-moi d'accueillir ton amour" (nr. 9) și „Atme in uns, Heiliger Geist" (nr. 155); „Nada te turbe, solo Dios basta" (nr. 50) aparținând Sfintei Tereza de Avila, „O Toi l'au-dela de tout, quel-esprit peut te saisir? Tous les êtres te célèbrent, le désir de tous aspire vers toi" (nr. 149) aparținând Sfântului Grigorie de Nazianz. În curs de aprobare acum se află un alt cântec care constituie de fapt o frază din opera Sfintei Brigita a Suediei: „Herre, visa mig vägen, och gör mig villig att vandra den. Herre, visa mig vägen. Ge mitt hjärta ro".

[29] Este foarte cunoscut paragraful preluat de la Dietrich Bonhoeffer: „Gott, laß meine Gedanken sich sammeln zu dir. Bei dir ist das Licht, du vergißt mich nicht. Bei dir ist die Hilfe, bei dir ist die Geduld. Ich verstehe deine Wegen nicht, aber du weißt den Weg für mich", devenit cântarea nr. 139.

Fratele Roger însuși leagă repetitivitatea imnelor din comunitatea sa de repetitivitatea rugăciunii inimii (și prin aceasta de spiritualitatea palamită isihastă ortodoxă) sau de cea a rozariului (și prin aceasta de spiritualitatea mariană catolică)[30]. Olivier Clément, scriind despre imnele Taizé, subliniază că *repetitivitatea* evidențiază aspectul unirii timpului cu veșnicia în cadrul slujirii liturgice[31] și că diferența principală între liturghia din Taizé si rugăciunea inimii sau rozariului este că, prin cântecele Taizé, repetitivitatea este asumată liturgic și comunitar[32]. Olivier Clement scrie:

> În creștinism există o adevărată tradiție a repetării pacificatoare, care golește mintea de orice agitație, fapt ce-i ajută să se unească cu *inima* și să se predispună astfel spre rugăciune. Acesta este, de exemplu, ceea ce în Orient se numește *rugăciunea lui Iisus* sau, în Biserica latină, *rozariul*. Ceea ce este interesant la Taizé este că această formulă de rugăciune pacificatoare a fost reluată într-o perspectivă liturgică, adică nu numai personală, ci și comunitară, într-o rugăciune comună[33].

Cardinalul Gianfranco Ravasi, în timpul ultimelor exerciții spirituale pe care le-a ținut Papei Benedict al XVI-lea cu ocazia retragerii sale din slujirea de episcop al Romei, analizând repetitivitatea folosită de unele imne din Vechiul sau Noul Testament, a evidențiat că repetitivitatea este limbajul caracteristic al pasiunii: îndrăgostiții își repetă aceleași cuvinte, bolnavul povestește mereu despre suferința sa, Moise, David, cu alte cuvinte, cultura ebraică în momentele-cheie ale istoriei sale, au compus imne repetitive[34]. Așadar a folosi repetitivitatea în rugăciune înseamnă a te implica nu doar intelectual, ci și sentimental și pasional în actul cultic de dialog cu Dumnezeu.

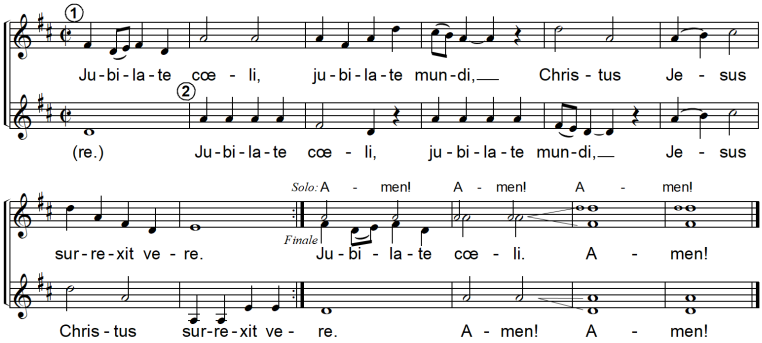
---

[30] Fr. Roger, *Lettre de Madras*, în *Lettre de Taizé,* 126 (1986), p. 2.
[31] O. Clément, *Anachroniques*, Desclée de Brouwer, Paris, 1990, p. 32.
[32] O. Clément, *Taizé. Un sens al vieții*, p. 53.
[33] O. Clément, *Taizé. Un sens al vieții*, p. 53.
[34] Gianfranco Ravasi, *The Encounter. Discovering God through prayer*, Saint Benedict Press, Charlotte, North Carolina, 2014, p. 11 și următoarele.

Această repetitivitate simplă, care nu cuprinde alte elemente de armonie sau alte versete rostite în timpul sau între repetițiile aceluiași element, facilitează aprofundarea cuvintelor și sporește concentrarea la rugăciune.

Al doilea gen de de repetiție este canonul. Canonul îmbogățește repetiția deoarece mai multe voci repetă succesiv și la o distanță fixă același desen melodic. Modul acesta de armonie nu este specific tradiției vechi bisericești, el fiind un procedeu armonic specific Barocului. Cu toate acestea, raportat la muzica bisericească, canonul este benefic. Canonul a stat la baza adoptării muzicii repetitive de către comunitatea din Taizé, după cum am menționat deja. După canonul *Jubilate Deo* al lui Pretorius, alte canoane au fost compuse. Redăm exemplul unui canon aparținând lui Jacques Berthier.

Jubilate cœli (canon)

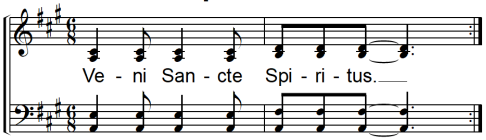

Ju-bi-la-te cœ - li, ju-bi-la-te mun-di, Chris - tus Je - sus
(re.) Ju-bi-la-te cœ - li, ju-bi-la-te mun-di, Je - sus
Solo: A - men! A - men! A - men!
Finale
sur-re-xit ve - re. Ju-bi - la-te cœ - li. A - men!
Chris - tus sur-re-xit ve - re. A - men! A - men!

Music: Jacques Berthier (1923-1994)
© Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, France

Avantajul canonului este că înfrumusețează armonic melodia fără a necesita un efort polifonic foarte mare, atenția putându-se păstra asupra textului de rugăciune.

Al treilea tip de repetiție este repetiția de tip *ostinato*. Această tehnică muzicală permite îmbogățirea imnelor la nivel de text păstrându-se simplitatea muzicală prin revenirea mereu la același motiv muzical central. Mai mult, textul poate fi cântat peste elementul repetat sau între repetiții. Elementul *ostinato* care se repetă:

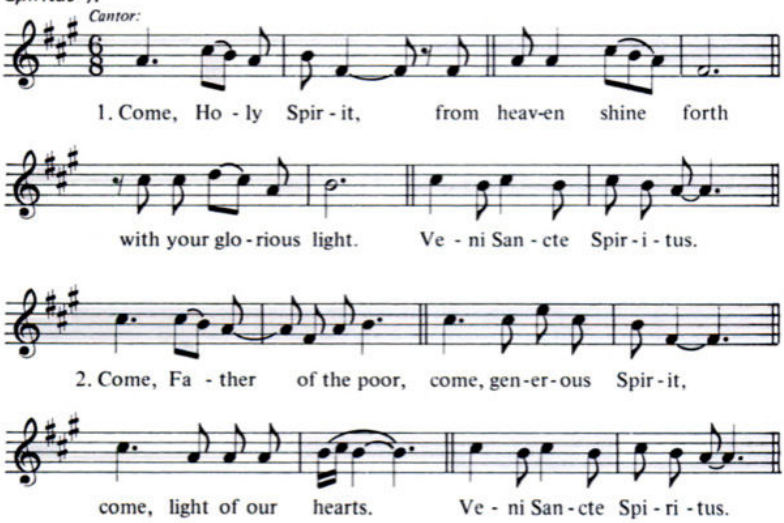
Veni Sancte Spiritus



Music: Jacques Berthier (1923-1994)
© Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, France

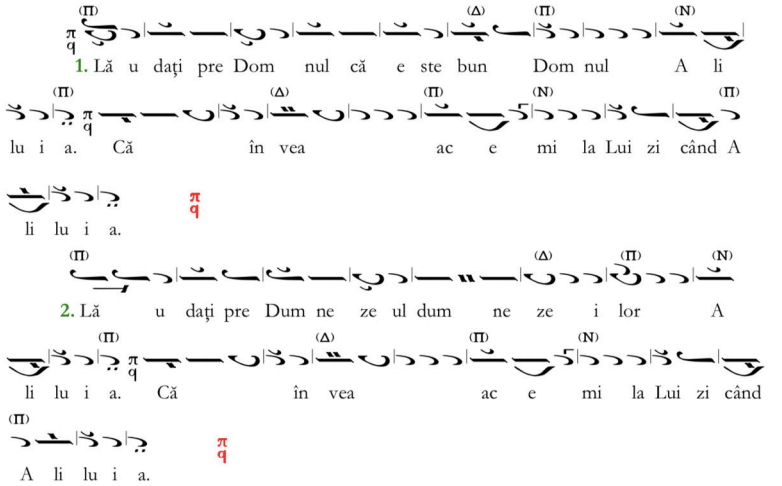
În timp ce se continuă în fundal repetarea părții ostinato, cântarea este îmbogățită la nivel textual și armonic:

Verses

As the ostinato continues, vocal and instrumental verses are sung or played as desired with some space always left between the verses (after the cantor's "Veni Sancte Spiritus").

Cantor:
1. Come, Ho - ly Spir - it, from heav-en shine forth
with your glo - rious light. Ve - ni San - cte Spir - i - tus.
2. Come, Fa - ther of the poor, come, gen-er-ous Spir - it,
come, light of our hearts. Ve - ni San - cte Spi - ri - tus.

Acest fel de repetiție este foarte practic și este asemănător cu cel folosit în tradiția psalmilor, preluat și în cultul Bisericii. Putem menționa în acest fel Psalmul 135 preluat în tradiția bizantină și devenit polieleu, în care se repetă mereu textul și motivul muzical „că în veac e mila lui", adăugându-se cu ocazia fiecărei repetiții un alt verset din psalm. Același aspect se observă la antifoanele sau stihurile repetitive. Cu toate aceste asemănări, repetiția în cadrul mu-

zicii imnelor comunității Taizé nu este folosită în mod identic, după cum s-a observat; imnele se inspiră din cele folosite de comunitatea monastică a mănăstirii din *Montserrat,* sau din rugăciunea inimii sau a rozariului, se aseamănă cu modul *stihiraric* și *antifonal* din ritul bizantin sau din unele rituri apusene, însă își păstrează și o particularitate a lor, fiind influențate și de muzica clasică și de necesitățile pastorale concrete ale comunității. Acest fapt îl face pe Fr. Robert să afirme că imnele Taizé, deși se inspiră din repetitivitatea folosită deja de Biserică, constituie totuși un fapt nou în imnologia creștină[35].


1. Lă u daţi pre Dom nul că e ste bun Dom nul A li
lu i a. Că în vea ac e mi la Lui zi când A
li lu i a.
2. Lă u daţi pre Dum ne ze ul dum ne ze i lor A
li lu i a. Că în vea ac e mi la Lui zi când
A li lu i a.

Un alt element legat de aspectul de repetitivitate este cel al *liniștii*, asumată liturgic și comunitar. Liniștea înseamnă o deschidere spre ascultatrea Cuvântului lui Dumnezeu, trimițînd către teologia isihastă palamită. Putem observa și alte semne ale spiritualității isihaste la Taizé: scaunul și poziția de rugăciune. Aceste elemente indică modul în care comunitatea, sub îndrumarea fratelui Roger, a reușit să redescopere și să recupereze aspectul isihast al rugăciunii, care conduce către cunoașterea apofatică a lui Dumnezeu, aspect evitat uneori de către unele Biserici occidentale[36].

---

[35] Fr. Robert, „L'experience du chant", p. 17.

[36] Aspect observat și de Gianluca Blancini, G. Blancini, *Pelegrini in Oriente*, p. 92.

Cântarea repetitivă a însemnat pentru comunitatea din Taizé redescoperirea unui fel de rugăciune în care nu noi suntem protagoniștii, fiind invitați la un mod sporit de observație și simțire spirituală. Rugăciunea devine modul evident prin care noi ascultăm Duhul care se roagă în noi. Cuvintele repetitive nu sunt folosite pentru a exorciza liniștea, ci pentru a o „locui" prin rugăciune.

2.2. Muzica Taizé – o muzică pentru reconciliere ecumenică și interioară

Există o vocație a vindecării pe care comunitatea din Taizé o manifestă în toate aspectele ce țin de viața sa. Fratele Roger a fondat această comunitate într-o societate care abia începea să-și vindece rănile dobândite în cel de-al Doilea Război Mondial. Olivier Clement menționează că Taizé se naște din nevoia sufletului omenesc de a privi spre esențial în timpul marilor tragedii. Această vocație pentru vindecare se regăsește și în muzica imnelor de la Taizé. Muzica simplă, repetitivă, bazată pe rugăciunea meditativă împletită cu momente îndelungate de liniște reușește să predispună sufletul spre pace interioară. Repetitivitatea reușește să „introducă într-un altfel de spațiu, dând o altă percepție timpului, favorabilă unei alte comunicări"[37].

Anxietatea, depresia și singurătatea sunt tratate de multe ori medicamentos, însă un studiu[38] publicat în *Time Magazine* arată rolul extraordinar pe care îl poate juca muzica și, în special, cântarea în grup în vindecarea unor afecțiuni emotive. Cântarea în grup (de exemplu, cor) înseamnă combinarea sentimentului de comuniune cu muzica. Aceasta ajută foarte mult psihicul uman. Iată cum explică Stacy Horn acest fapt:

> Buna dispoziție (euforia) poate să vină de la eliberarea de endorfine, un hormon eliberat prin cântare, și care este asociat sentimentului de plăcere. Sau poate fi de la oxito-

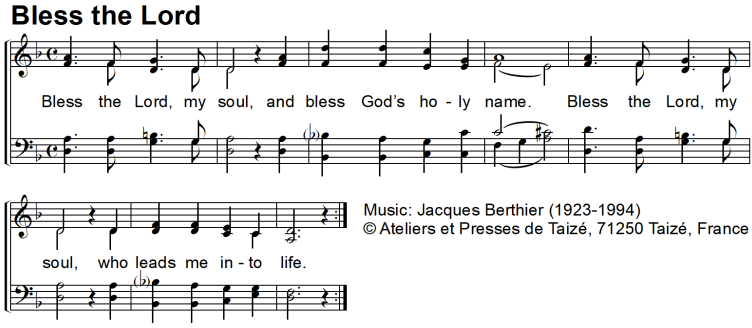
[37] Fr. Robert, „L'experience du chant", p. 18.

[38] Stancy Horn, „Singing Changes Your Brain", *Time Magazin Online*, website: <http://ideas.time.com/2013/08/16/singing-changes-your-brain/>, accesat la 15 februarie 2019.

> cină, un alt hormon eliberat în timpul cântatului, despre care s-a descoperit că îndepărtează sentimentul de anxietate și stresul. Oxitocina provoacă de asemenea stări de încredere și atașament, acesta fiind motivul pentru care deja multe studii au confirmat proprietatea cântatului de a diminua sentimentele de depresie și singurătate[39].

Nu este surprinzător că mediul de la Taizé, unde mii de tineri se adună în biserica mare[40] a comunității și cântă împreună, favorizează vindecarea emoțională inducând sentimente de frățietate și de bucurie prin împreună-cântare. Cântecele simple, ușor de reprodus, favorizează familiarizarea imediată chiar a celor care asistă pentru prima dată la slujbele din biserica mare. Atmosfera care se creează în timpul slujbelor reușește să implice și caracterele cele mai introvertite, reducându-le inhibiția.

Mai trebuie menționat și un alt aspect care facilitează starea emoțională de bine în muzica imnelor de la Taizé: progresul acordurilor folosite. Un exemplu simplu, preluat tot din colecția lui Jacques Berthier, dezvăluie cum în șirul acordurilor există o progresie de la game minore spre game majore. Majoritatea cântărilor urmăresc o schemă de acorduri asemănătoare. În imnul *Bless the Lord*, care preia primul verset din Psalmul 102/103, progresul acordurilor este următorul: Re m–Sol M–Re m–Sib M- Do M–Fa M–La M–Re m–Sol M–Re m–Sib M–Do M–Re m.


Bless the Lord
Bless the Lord, my soul, and bless God's ho - ly name. Bless the Lord, my
soul, who leads me in - to life.
Music: Jacques Berthier (1923-1994)
© Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, France

[39] S. HORN, „Singing Changes Your Brain", *Time*.

[40] Biserica mare, numită a Reconcilierii, poate adăposti la rugăciune până la 5000 de persoane.

Momentele de liniște se țin doar între cântări și după citirile biblice, ceea ce favorizează nu doar o simplă meditație despre sine, ci o contemplație la ceea ce s-a cântat sau la ceea ce s-a citit. Textele de la Taizé, alese foarte atent și ușor de reținut, îndreaptă gândul înspre pronia lui Dumnezeu, înspre măreția, grija și iubirea Sa pentru omenire. Acest fapt sporește sentimentul de siguranță înlăturând anxietatea sau sentimentul de singurătate și favorizează comunicarea cu cei din jur.

Bineînțeles că acest studiu nu își propune să propună verdicte medicale conform cărora muzica de la Taizé ar putea să fie un substitut al unui tratament medical sau psihologic în cadrul unor probleme mai mult sau mai puțin severe, psihice sau emoționale, însă indiciile menționate arată că ar putea fi cel puțin un ajutor pe calea vindecării.

Concluzie

În concluzie, putem spune că stilul muzical întrebuințat în identitatea liturgică a comunității din Taizé este deopotrivă tradițional și nou. Repetitivitatea – element redescoperit și repus în valoare de către comunitate – așază imnografia acesteia în linia Tradiției Bisericii, interpretată însă într-un mod original; însă în același timp este și foarte practică, având astfel un rol pastoral deosebit. Faima și bunul nume de care se bucură comunitatea din Taizé astăzi se datorează și muzicii. Seri de rugăciune în stilul Taizé au loc pretutindeni, de asemenea Biserici de diferite confesiuni incluzînd în cultul lor cântece specifice comunității din Taizé. Aceste fapte confirmă pe de o parte linia tradițională eclezială în care se înscrie muzica Taizé, iar pe de altă parte confirmă și efectele benefice pe care repetitivitatea armonizată pe o anumită progresie de acorduri o are asupra emotivității umane.

Muzica intreferențelor culturale

Muzica corală religioasă din nordul Bucovinei la intersecţia a două culturi muzicale

Aurel Muraru*

„Orice muzică dăruită cu însușirea de a incita auzul credincioșilor și de a le înălța sufletul este bună și sacră."[1]
Nicolae Steinhardt

Though it is generally agreed on that traditional music of the Orthodox Church in the Romanian territories is Byzantine music, in spaces of worship from Northern Moldavia, the Eastern influence was much weaker than in the other provinces. At the crossroads between two musical cultures – on one hand the Byzantine monody, on the other hand the Slavic influence – the liturgical chants in Bucovina developed specific features.

Keywords: *liturgical music, vocal music, tonal harmony, polyphony*

Au trecut mai bine de două veacuri de la încheierea războiului ruso-turc (1768-1774), conflagraţie în urma căreia Poarta Otomană, în calitate de putere suzerană, a cedat Imperiului Habsburgic întreaga parte de miazănoapte a Moldovei. După pacea de la Kuciuk-Kainargi (10 iulie 1774), trupele austriece au pus stăpânire pe Ţara de Sus a Moldovei, botezând acest colţ nordic de ţară „Buchenwald", care în traducere din limba germană ar însemna „Pădurea de fag"[2], denumire transformată mai târziu în *Bucovina*. Aşadar, mânat de

* Lect. univ. dr. la Facultatea de Științe Socio-Umane din cadrul Universității Spiru Haret; dirijorul corului Teatrului Național de Operetă și Musical „Ion Dacian" din București. E-mail: aurelmuraru@yahoo.com.

[1] Nicolae Steinhardt, *Dăruind vei dobândi*, Editura Mănăstirii, Rohia, 2006, p. 314.

[2] Din germană *Buche* – fag, *Wald* – pădure.

aspiraţiile expansioniste subtil mascate sub pretextul obţinerii unei porţiuni înguste de teren, care să facă legătură directă între Transilvania și Galiția[3], guvernul austriac a anexat acest teritoriu, în ciuda protestelor categorice ale Moldovei. Astfel, până la sfârșitul lunii octombrie 1774, habsburgii au reușit să ocupe o regiune importantă a țării, zonă geografică ce cuprindea, printre altele, orașele Cernăuți, Suceava, Rădăuți, Siret și Storojineț.

După ce Imperiul Habsburgic a anexat „partea cea mai frumoasă și mai poetică a Moldovei”[4], Biserica Ortodoxă a rămas singura instituţie care a încercat să se opună politicii agresive de asimilare şi deznaţionalizare dusă de autorităţile austriece. Astfel, Episcopiei ortodoxe bucovinene – separată de Mitropolia Moldovei la 1775 – i-a revenit „înalta misiune de a apăra interesele naţionale ale enoriașilor săi, […], de a contribui din răsputeri la propășirea culturii românești și la deșteptarea și întărirea conștiinței naționale”[5].

În timp ce în vechiul regat, muzica liturgică evolua pe două paliere distincte, monodic și coral, muzica din nordul Bucovinei s-a îndreptat mai mult înspre plurivocalitate, ţinând pasul cu inovaţiile aduse cântului religios și ţintind originalitatea. Drept consecinţă, muzica corală religioasă a acestor compozitori a aspirat spre o continuă inovaţie. Originalitatea creaţiilor lui Eusebie și Gheorghe Mandicevschi, Isidor Vorobchievici sau Ciprian Porumbescu este legată indisolubil de subtila „cununie” a stilului rus cu cel german, așa cum și în muzica liturgică a lui Dumitru Georgescu-Kiriac există o vădită suprapunere a melosului bizantin cu polifonia de tip palestrinian. Este important de menţionat că ambele direcţii de dezvoltare a muzicii destinate liturghiei ortodoxe au apărut în urma

[3] Transilvania a fost înglobată în Imperiul Austriac în anul 1699 în urma păcii de la Karlowitz, Galiția a fost împărțită între Imperiul Habsburgic și Polonia în anul 1772.

[4] Ioan Dragoslav, *Bucovina – conferință ținută la Ateneul Român în seara de 14 decembrie 1914*, Tipografia Bucovina I. E. Torouțiu, București, 1916, p. 5.

[5] Ion I. Nistor, *Istoria Bisericii din Bucovina și a rostului ei național și cultural în viața românilor bucovineni*, Editura Tipografiei Carol Gobl, București, 1916, p. VII.

unei necesităţi de unitate în diversitate, având o autentică forţă de interiorizare.

Aşezaţi la intersecţia orientului cu occidentul, la răscrucea unor mari imperii şi culturi, compozitorii bucovineni au fost supuşi unor influenţe străine majore, lucru ce a favorizat apariţia unei amprente specifice, a unui stil bucovinean inconfundabil. Varietatea surselor de inspiraţie şi întrepătrunderea mai multor culturi, stiluri şi tendinţe a generat apariţia unei adevărate „babilonii stilistice" în muzica acestei provincii, favorizând apariţia unei literaturi muzicale cu cele mai fine şi mai expresive încărcături emoţionale, spirituale şi estetice.

Muzica liturgică bucovineană este aparent simplă, dar încărcată de sensibilitate, profunzime şi speranţă. Aceasta reprezintă un mod de exprimare a credinţei, o formă de rugăciune, un veritabil mijloc de a comunica cu Dumnezeu. Este o muzică ce favorizează meditaţia, interiorizarea, căinţa, evlavia, şi face acest lucru în registrul unei sensibilităţi, care este în acelaşi timp ortodoxă şi românească. Se poate remarca simplitatea, în sensul cel mai bun al cuvântului, compozitorii apelând la soluţii lipsite de orice complicaţie inutilă, rezultând ceva ce am putea numi smerenia acestei muzici, care nu iese în prim-plan prin extravaganţe şi virtuozităţi gratuite, iar, pe de altă parte, pune foarte bine în evidenţă textul. Abordarea acestor creaţii corale religioase scoate în relief adecvarea lor perfectă la funcţia pe care o deţin, de muzică în cadrul cultului divin ortodox, de punte de legătură între Creator şi creaţie, de rugăciuni cântate, de suport al momentului dramatic al jertfei Mântuitorului nostru Iisus Hristos.

Dacă în momentul de faţă muzica corală liturgică, cuprinsă între graniţele actuale ale ţării, este bine cunoscută şi minuţios analizată, creaţiile compozitorilor români din Bucovina au rămas oarecum într-un con de umbră, fiind foarte puţin cunoscute publicului larg. Muzica lui Eusebie şi Gheorghe Mandicevschi, Isidor Vorobchievici, Ciprian Porumbescu şi alţii a dispărut aproape în totalitate din peisajul muzical al Bucovinei, împreună cu faimoasele ansambluri corale ale oraşului Cernăuţi. Deşi în ultima vreme cultura muzicală destinată cafasului a început să se bucure de o

apreciere din ce în ce mai mare, creaţiile religioase ale compozitorilor din nordul Bucovinei nu au reușit să iasă din anonimat.

Așa cum nu putem vorbi despre muzica corală bănăţeană fără a aminti măcar de Sabin Drăgoi, sau despre zona Transilvaniei fără a lua în calcul creaţia lui Gheorghe Dima, la fel nu putem separa cultura din nordul Bucovinei de numele unor compozitori precum Isidor Vorobchievici, Ciprian Porumbescu sau fraţii Eusebie și Gheorghe Mandicevschi. Criticilor muzicali care susţin că opusurile acestor compozitori nu au reușit să se ridice la nivelul celor semnate de conaţionalii lor (D. G.-Kiriac, Gavriil Musicescu), le amintim că muzica religioasă a compozitorilor menționați mai sus a reușit să menţină românismul în Biserica Ortodoxă din nordul Bucovinei timp de mai bine de un secol. Lucrările liturgice semnate de acești făuritori de frumos sonor au izbutit să dăinuiască în perioada asupririi austro-ungare, au supravieţuit ocupaţiei sovietice, fiind cântate în cadrul Sfintei Liturghii și în zilele noastre, cu toate că în momentul de faţă întreaga regiune Cernăuţi și Ţinutul Herţa se află în componenţa Ucrainei. În acest fel, acești compozitori devin emblematici pentru cultura bucovineană și ca urmare trebuie priviţi ca parte componentă a istoriei muzicii românești.

Isidor Vorobchievici

Eminent reprezentant al vieţii culturale din capitala Bucovinei, Isidor Vorobchievici[6] apare ca un deschizător de drumuri în ceea ce privește

[6] Isidor Vorobchievici (1836-1903), profesor, compozitor, dirijor de cor, absolvent al Seminarului Teologic din Cernăuţi. În anul 1861 a fost hirotonit preot în parohia Ruși-Moldoviţa (înglobând două localităţi: Vatra Moldoviţei și Moldoviţa). În 1868 se înscrie la Conservatorul din Viena (Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde Wien) unde studiază armonia și contrapunctul cu Franz Krenn (1816-1897), iar cu Benedikt Randhartinger (1802-1893) dirijatul coral și muzică greco-catolică. După ce se întoarce în Cernăuţi (1869), predă muzică corală la Seminarul Teologic și la Școala normală de învăţători și cântăreţi bisericești. Din creaţia sa merită amintite lucrările: *Cântările Sfintei Liturghii* (1869), *Liturghie grecă-orientală* (1887), precum și *Barcalolă*, *Mănăstirea Putna*, *Revedere*, *De ce nu-mi vii* și altele.

introducerea cântării corale în oficierea Sfintei Liturghii. Deși fiind absolvent de teologie și bun cunoscător al muzicii psaltice de sorginte bizantină, Vorobchievici cochetează cu muzica tonal-funcţională, urmând începând cu anul 1868 cursurile Conservatorului din Viena. În manualul său de armonie muzicală, compozitorul mărturisea: „încă din copilăria mea, musica mi-a fost obiectul meu de predilecţiune am studiat-o cu de-amănuntul, însă dintru început singur ca autodidact, până ce avui fericirea de a fi trimis la conservatoriul Vienei spre împlinire”[7]. Întors la Cernăuţi, devine profesor titular la catedra de muzică corală din cadrul Seminarului Teologic, luptând pentru dezvoltarea și promovarea muzicii corale liturgice. El este acela care înființează la Cernăuți „*Academia ortodoxă* cu scopul de a înlocui muzica grecească din biserica română introducând muzica polifonică”[8]. George Onciul îl descrie drept un veritabil „luptător pentru o muzică bisericească fără exagerarea inutilă și nefirească a bizantinului”[9].

Una dintre cele mai importante contribuţii ale sale la dezvoltarea muzicii corale religioase a fost fără îndoială editarea, alături de Eusebie Mandicevschi, a *Cântărilor liturgice* ușoare pentru două voci bărbătești destinate pentru bisericile *rurale*, lucrare bilingvă (româno-slavonă) apărută la Cernăuţi în anul 1896. Cea mai mare parte a lucrărilor sale au fost scrise în limba română, dar a compus muzică și pe versurile unor poeţi ucraineni[10]. Caracterizat de o activitate multilaterală, Vorobchievici s-a făcut cunoscut și pe tărâm literar, publicând poezii sub pseudonimul Danilo Mlaca.

Compozitor, poet, dirijor de cor, dar în primul rând profesor, Isidor Vorobchievici este cel dintâi muzician român care a reușit să editeze un manual de armonie (1869) pentru uzul elevilor săi de la Seminarul Teologic din Cernăuţi. Fiind conștient de faptul că acest

---

[7] Isidor Vorobchievici, *Manual de armonie musicală*, Rudolf Echardt, Cernăuți, 1869, p. VII.

[8] Mihail Posluşnicu, *Istoria musicei la români*, Editura Cartea Românească, București, 1928, p. 491.

[9] George Onciul, *Din trecutul muzical al Bucovinei*, Tipografia Mitropolitului Silvestru, Cernăuți, 1932, p. 18.

[10] De exemplu, Taras Șevcenko, Ivan Franko, Iurii Fedkovici.

tratat reprezintă prima lucrare de gen scrisă în limba română, autorul recunoaște că la fel ca „și orice început este crud și defectuos”[11]. În paginile manualului său, autorul a apelat la unele traduceri din limba germană și, deși folosind termenii de *optavă* în loc de octavă, *pretact* în loc de apogiatură, *semn de restituire* în loc de becar, *semn de strămutare* în loc de alteraţie[12], a realizat o lucrare teoretică de o certă valoare.

De numele profesorului Vorobchievici sunt legaţi toţi compozitorii români din nordul Moldovei de la sfârșitul secolului al XIX-lea, precum Eusebie și Gheorghe Mandicevschi, Ciprian Porumbescu, Tudor Flondor, Mihai Ursuleac (1863-1928), Ilarion Verenca (1877-1923) și alţii, fiind fără îndoială „cel mai mare pedagog muzical al Bucovinei”[13]. Creaţiile sale corale religioase sunt marcate de o pronunţată scriitură contrapunctică, precum și de o frecventă alternare între *Solo* și *Tutti* (*Răspunsurile mari*, *Ca pre Împăratul*, *Tatăl nostru*), procedeu ce reprezintă emblema stilului componistic a acestui muzician. Polifonia densă, imitaţiile, pendularea major-minor sunt alte câteva caracteristici importante ale muzicii liturgice a lui Isidor Vorobchievici, o muzică ce a servit drept punct de plecare pentru mulţi compozitori cernăuţeni ale acelei epoci. Astfel, prin rigurozitatea arhitectonică, sobrietatea armonico-polifonică și dramatismul auster, Vorobchievici a reușit să impună o traiectorie ascendentă întregii creaţii religioase ce avea să se dezvolte pe tărâm bucovinean.

Ciprian Porumbescu

Sfârșitul secolului al XIX-lea în Bucovina este legat indisolubil de lupta intelectualilor români pentru păstrarea și promovarea identităţii neamului nostru, pentru afirmarea și consolidarea fiinţei naţionale. Aspiraţiile pentru libertate și unire mocneau și în inimile compozitorilor bucovineni, care prin activitatea lor creatoare au izbutit să scoată la lumină latura caracteristică a spiritualităţii româ-

[11] I. Vorobchievici, *Manual de armonie musicală*, p. VIII.
[12] I. Vorobchievici, *Manual de armonie musicală*, p. VIII.
[13] Viorel Cosma, *Ciprian Porumbescu – monografie*, Editura de stat pentru imprimate și publicaţii, București, 1957, p. 17.

neşti. Prin intermediul creaţiilor sale, Ciprian Porumbescu[14] devine unul dintre cei mai activi luptători pentru conservarea și dezvoltarea a tot ceea ce era specific acestui popor, devenind un adevărat militant pentru unire. El a fost unul dintre cei mai aprigi luptători pentru afirmarea aspiraţiilor seculare spre libertate și demnitate naţională ale poporului său, având curajul de a apăra și promova valorile spirituale ale neamului românesc. Porumbescu s-a afirmat nu doar ca un „pilon" important al vieţii cultural-artistice a acelei perioade, ci și ca un strălucit animator al vieţii politico-sociale, activitate care i-a marcat destinul. În fruntea Societăţii „Arboroasa", tânărul compozitor a dus o adevărată campanie îndreptată împotriva asupririi naţionale.

Devenind elevul lui Isidor Vorobchievici la Seminarul Teologic din Cernăuţi, Ciprian Porumbescu începe să abordeze genul coral religios, scriind *Axioane*, *Heruvice*, *Chinonice*[15], creaţiile sale liturgice purtând amprenta unei melodicităţi cu totul deosebite. Muzica sa „destinată cultului ortodox, se datorește printre altele, și necesităţilor de a menţine și dezvolta biserica greco-orientală în încercuirea habsburgică și catolică"[16]. Dintre creaţiile sale religioase merită menţionate lucrările *Adusu-mi-am aminte* și *Tatăl nostru*, ultima având o melodie remarcabilă dominată de un pronunţat caracter romantic,

---

[14] Ciprian Porumbescu (1853-1883) a început să studieze muzica sub îndrumarea lui Carol Miculi (1821-1897) și a lui Ștefan Nosievici (1833-1869). Începând cu anul 1873 se înscrie la Seminarul Teologic din Cernăuţi (devenind dirijorul corului seminarial, formaţie pentru care compune mai multe lucrări religioase), și apoi la Facultatea de Teologie din același oraș, instituţii în care îl are ca profesor de muzică pe Isidor Vorobchievici. Înfiinţează și conduce Societatea Academică „Arboroasa". În anul 1879 pleacă la Viena pentru a studia istoria, ocazie cu care frecventează și cursurile de la Conservator (Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde Wien) cu Franz Krenn, Louis Schlosser (1800-1886) și Anton Bruckner (1824-1896). În 1881 devine profesor de muzică la liceul din Brașov și dirijor al corului Bisericii Sfântul Nicolaie-Șchei.

[15] *Chinonic, Chenonic* sau *Priceasnă* este lucrarea muzicală ce se interpretează în momentul în care se împărtășesc slujitorii Sfântului Altar. Aceste creaţii sunt scrise în special pe texte din Psalmi sau din diferite rugăciuni ale Sfinţilor Părinţi.

[16] Paul Leu, *Ciprian Porumbescu*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 197.

foarte distant însă de muzica tradiţională a bisericii noastre. Afectivitatea, sensibilitatea, cursivitatea, suavitatea, cantabilitatea lirică, armonia diatonică, sintaxa polifonică sunt doar câteva elemente ce definesc muzica bisericească a compozitorului de la Stupca.

Caracteristica principală a creaţiilor sale rămâne melodicitatea remarcabilă, dublată în cazul lucrărilor cu text religios de extraordinara concordanţă a muzicii cu textul ce o însoţeşte. Deşi cochetează cu unele elementele melodice preluate din folclor, Porumbescu rămâne tributar sistemului tonal-funcţional, evitând modalismul specific stratului ancestral al muzicii româneşti.

O altă trăsătură importantă a creaţiei sale este legată de grija pentru detaliu. Dacă de cele mai multe ori, în cazul lucrărilor liturgice, compozitorii au neglijat planul dinamicii, în cazul partiturilor lui Ciprian Porumbescu, indicaţiile de acest fel abundă, semn că a fost preocupat de expresivitatea imaginilor recreate prin interpretare. Cu toate că nu a avut o instruire muzicală constantă, metodică şi solidă, Porumbescu poseda un „remarcabil simţ al formei şi al echilibrului discursului muzical”[17], iar modesta-i tehnicitate în plan componistic a fost compensată de marea sinceritate a expresiei.

Eusebie Mandicevschi

Eusebie Mandicevschi[18], este compozitorul care a reuşit să depăşească cu mult mediul provincial în care s-a născut, devenind unul

[17] Doru Popovici, *Muzica corală românească*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966, p. 340.

[18] Eusebie Mandicevschi (1857-1929) profesor, muzicolog, compozitor, dirijor de cor. Începe studiile muzicale la Cernăuţi sub îndrumarea lui Isidor Vorobchievici, iar mai apoi studiază vioara la Societatea filarmonică din acelaşi oraş. În anul 1875 obţine o bursă din partea Ministerului Austriac pentru Culte şi Instrucţie, devenind bursier al Universităţii din Viena, acolo unde studiază literatura germană, filozofie, estetică muzicală, avându-i printre profesori pe Eduard Hanslick (1852-1904), Gustav Nottebohm (1817-1882) şi Robert Fuchs (1847-1927). Începând cu anul 1879, Mandicevschi se află la pupitrul mai multor formaţii corale din Viena: *Wiener Singakademie*, *Faber-Chor*, *Miksch-Chor* şi altele. Din 1887 devine arhivar şi bibliotecar al Societăţii prietenilor muzicii

dintre primii și totodată cei mai importanţi reprezentanţi ai muzicii românești pe plan internaţional. Mandicevschi a reușit să se impună în capitala muzicii europene (Viena), devenind o punte de legătură între cultura germană și spiritul poporului român. Cu toate acestea, consemnează Liviu Rusu, Mandicevschi „a rămas prins sufletește în sfera de sensibilitate estetică a mediului cultural din Bucovina, a năzuinţelor creatoare ce s-au ivit aici”[19].

Deși a trăit și a creat în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului XX, compozitorul nu a fost captivat de inovaţiile aduse muzicii acelor vremuri, rămânând fidel sistemului tonal-funcţional. Astfel, Mandicevschi nu poate fi considerat drept un exponent al noilor tendinţe și orientări stilistice specifice secolului XX, ci mai degrabă un compozitor neoclasic. Arta sa muzicală se situează în continuarea tradiţiilor muzicii de factură clasico-romantică, este o muzică ce poate fi caracterizată drept îndrăzneaţă, austeră, interiorizată, dar în același timp spontană. În lucrările sale se poate observa predilecţia pentru sintaxa polifonică, Eusebie Mandicevschi fiind un reprezentant de seamă al unei școli contrapunctice riguroase.

De-a lungul timpului, unii muzicologi i-au reproșat compozitorului bucovinean faptul că nu s-a arătat preocupat de modalismul specific atât folclorului românesc, cât și muzicii psaltice de sorginte bizantină, ignorând faptul că Mandicevschi a fost educat în spiritul muzicii occidentale, având foarte puţine relaţii cu stratul ancestral al muzicii românești. Fără nici un dubiu, în cazul acestui compozitor nu poate fi vorba de neștiinţă sau neputinţă, ci mai degrabă

(Gesellschaft der Musikfreunde), iar începând cu 1896 ocupă postul de profesor la (k.k./Staats-Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien (Academia de Muzică *și* Arte teatrale, fostul Conservator, denumire dată acestei instituţii abia în anul 1909), unde predă între anii 1896-1921 istoria muzicii, teoria instrumentelor, armonie și contrapunct. Pentru editarea integrală a lucrărilor lui Franz Schubert, lui Eusebie Mandicevschi i se conferă titlul de *doctor sine examine* al Universităţii din Leipzig (1897).

[19] Liviu Rusu, *Un veac de la naşterea lui Eusebie Mandicevschi*, în revista Muzica Nr. 5, București, 1957, p. 15.

de o convingere fermă că muzica adevărată este cea subordonată sistemului tonal-funcţional. Nu trebuie neglijat faptul că în timp ce muzicienii din ţară plecau să-şi desăvârşească studiile muzicale în centrele culturale importante ale Europei, compozitorul născut la Cernăuţi era profesor la una dintre cele mai faimoase instituţii de gen: Akademie für Musik und darstellende Kunst (Academia de Muzică şi Arte teatrale) din Viena.

Deşi a cochetat atât cu muzica scenică şi vocal-simfonică, cât şi cu cea instrumentală, lista lucrărilor lui Eusebie Mandicevschi este dominată de creaţiile sale corale, în frunte cu cele douăsprezece opusuri destinate slujbei religioase ortodoxe. Prin cele douăsprezece *Compoziţii la imnele Sfintei Liturghii*, Mandicevschi devine compozitorul român cu cel mai mare număr de creaţii destinate interpretării în cafas, „contribuind în acest chip – după cum susţinea însuşi autorul – la înfrumuseţarea cultului divin şi la cultivarea sentimentului religios”[20]. Aceste lucrări au în general o structură lipsită de complicaţii, având „menirea de a fi cântate şi pe la sate, spre a înlocui omofonia câteodată plicticoasă a dascălilor şi cântăreţilor şcoliţi rudimentar”[21]. Principala caracteristică a creaţiilor amintite mai sus constă în simplitatea lor remarcabilă, în care atât desfăşurarea melodică, cât şi construcţia armonică lipsită de dublaje sau armonii spectaculoase conturează imaginea unei muzici înălţătoare. Prin intermediul acestor lucrări, compozitorul bucovinean contribuie la dezvoltarea artei muzicale româneşti din nordul Moldovei, dar şi la păstrarea limbii române în Oficiul Liturgic Ortodox din acel colţ de tară. Acest număr mare de creaţii corale dedicate Sfintei Liturghii constituie o dovadă semnificativă a activităţii sale intense pe tărâmul muzicii religioase româneşti.

Este important să menţionăm faptul că din cele douăsprezece lucrări liturgice, şapte au text românesc (*Nr. 1 ,2, 3, 5, 6, 7* şi *8*),

---

[20] Eusebie Mandicevschi, în prefaţa *Compoziţiilor la imnele Sfintei Liturghii a lui Ioan Gură de Aur, Nr. 1*, Editura Mitropoliei Ortodoxe Română a Bucovinei, Cernăuţi, 1929.

[21] G. Onciul, *Din trecutul muzical al Bucovinei*, p. 26.

două au text grecesc (*Nr. 4* și *12*), iar trei apar în ediţie bilingvă româno-slavonă (*Nr. 9, 10* și *11*).

Împărtășind aceleași idealuri artistice, compozitorii Gheorghe Mandicevschi[22] și Carol Miculi[23] au compus o serie de lucrări dedicate Sfintei Liturghii, prin intermediul cărora reușesc să se impună în viaţa muzicală a orașului Cernăuţi. Tot lor li se datorează și dezvoltarea mișcărilor cultural-artistice din capitala Bucovinei, acolo unde apar o serie de societăţi culturale, menite să stimuleze sentimentul de unitate naţională, devenind un adevărat scut de apărare împotriva asupririi austro-ungare.

Deși creaţiile liturgice ale compozitorilor bucovineni au cunoscut o apreciere deosebită în perioada stăpânirii habsburgice, în urma celui de al Doilea Război Mondial încercându-se nimicirea a tot ceea ce era românesc, s-a așezat praful și peste muzica religioasă din acel colţ de ţară. Tendinţa de rusificare a Bucovinei, dublată de împiedicarea oricărei forme de manifestare a credinţei religioase în perioada totalitarismului comunist, a făcut ca în orașul Cernăuţi să dispară aproape în totalitate locașurile de cult în care Sfânta Liturghie să se oficieze în limba română.

Din păcate trebuie să recunoaștem că efectele deznaţionalizării sovietice și-au atins scopul, iar muzica compozitorilor bucovineni a dispărut aproape definitiv din peisajul Ţării de Sus. Dacă în Cernă-

---

[22] Gheorghe Mandicevschi (1870-1907), compozitor, pedagog și dirijor de cor. După absolvirea Institutului Teologic din Cernăuţi se înscrie la Akademie für Musik und darstellende Kunst din Viena, unde îl are ca profesor și pe fratele său Eusebie. Predă muzică la mai multe instituţii de învăţământ din Cernăuţi, iar după retragerea lui Isidor Vorobchievici, ocupă catedra de muzică bisericească de la Seminarul Clerical din același oraș. Scrie muzică de teatru, muzică de cameră, dar și creaţii corale religioase (oratoriul *Și era la ora șasea*, motetul *M-am pogorât din cer de sus*).

[23] Carol Miculi (1821-1897), compozitor, pianist și profesor. Între anii 1844-1847 a studiat la Paris cu Frédéric Chopin (1810-1849) și Henry Reber (1807-1880). În 1858 preia funcţia de director al Conservatorului din Lemberg (Lvov), pe care o deţine până în 1888. Culege lucrări folclorice pe care le prelucrează și le transpune pentru pian, editându-le sub titlul *48 Arii naţionale românești*. În domeniul muzicii religioase, compune o *Liturghie pentru cor mixt și soliști*, lucrare ce a fost interpretată la sfinţirea Catedralei Mitropolitane din Cernăuţi la data de 4/17 iulie 1864.

uţi – cel mai important oraș al Bucovinei detrunchiate – cultura românească a înregistrat un recul semnificativ, școlile și Bisericile de la sate au devenit veritabile puncte de reper în ceea ce privește ideea de unitate națională. Din fericire, românii din zonele rurale și-au păstrat limba, obiceiurile şi credinţa, iar muzica corală liturgică a reușit să se mențină aproape nealterată timp de mai bine de o sută de ani. Astfel, putem afirma că nucleul culturii românești din Bucovina a fost conservat în satele de pe malul drept al Prutului, lucru ce a favorizat perpetuarea românismului în acel spațiu geografic.

La acest proces au contribuit și formaţiile corale de amatori care și-au desfășurat activitatea de-a lungul timpului în bisericile ortodoxe din localităţile cu populaţie română. În acest fel, lucrările compozitorilor români din Bucovina s-au păstrat până în prezent – în general în manuscris sub formă de știme[24] – în bibliotecile mai multor parohii românești. Astfel se face că și în zilele noastre, muzica lui Mandicevschi, Vorobchievici sau Porumbescu însoţește Sfânta Liturghie săvârșită în limba română pe meleagurile acestei provincii istorice.

Nutrim speranţa că acest demers va spori atât interesul muzicologilor, cât şi al interpreţilor pentru muzica liturgică bucovineană, și că partiturile compozitorilor abordați în paginile de mai sus vor suscita interesul, astfel încât să fie redate publicului, enoriașilor și nu în ultimul rând lui Dumnezeu. Acest demers se înscrie în rândul încercărilor de reconstituire a peisajului muzical românesc, având drept scop cercetarea unei ramuri importante a muzicii liturgice, punând sub microscop contribuţia unor excepţionale personalităţi creatoare pe care le-a dat Bucovina.

[24] Din limba germană, *Stimme* – *voce*. Textul muzical/verbo-muzical care îi revine fierărui instrument, fiecărei voci sau partide corale dintr-o lucrare și care se extrage separat din partitura generală.

Învierea Domnului reflectată în două capodopere muzicale: Oratoriul *Mesia* de Haendel şi *Oratoriul bizantin de Paşti* al lui Paul Constantinescu

Dan Alexandru Streza*

One of the best known musical masterpieces that illustrate the Resurrection of the Lord is the famous Hallelujah choir from "The Messiah" Oratorio by Georg Friedrich Haendel. Written in D-major, the tonality of choice for rendering exuberance, joy and spiritual elevation, this choir piece represents one of the greatest musical expressions of the Lord's Resurrection. Opposing its Western Baroques monumental vision, there is another noteworthy musical masterpiece that celebrates the Resurrection of the Lord, the exceptional work of Paul Constantinescu: The Easter Byzantine Oratorio"The Passions and Resurrection of the Lord". This is the first work of the kind in the Eastern Orthodox world that takes over the Byzantine musical substance and dresses it into the Western harmony and polyphony, whilst keeping and capitalizing on the essence of the Eastern Church music modalism. In these masterpieces, the two composers use their mastery and genius to give brightness to the divine cult, be it Protestant or Orthodox, and particularly to advance the sonance of prayer and church music outside the ecclesial space.

Keywords: *Resurrection, Oratorio, Haendel, Constantinescu, Hallelujah*

Învierea Domnului reprezintă misterul care a marcat omenirea de mai bine de două mii de ani, revărsând bucurie, pace și speranță tuturor creștinilor. Biruința asupra morții și bucuria renașterii a reprezentat o provocare pentru mulți compozitori de a ilustra prin muzică această realitate spirituală.

* Pr. Dr. Dan Alexandru Streza este lector la Facultatea de Teologie Ortodoxă „Andrei Şaguna" din Sibiu, Dirijor al Corului „Timotei Popovici" al Catedralei Mitropolitane din Sibiu. E-mail: dan_streza@yahoo.com.

Una dintre cele mai renumite capodopere muzicale care ilustrează Învierea Domnului este cu siguranță Oratoriul *Mesia* compus de Georg Friedrich Haendel. Născut la 23 februarie 1685, la Halle, în același an cu Johann Sebastian Bach, viitorul „cetățean al lumii" – cum l-a numit Romain Rolland – se distinge prin faptul că a reușit să devină un muzician desăvârșit, deși nu provenea dintr-o familie de artiști. Personalitate ambițioasă și tenace, Haendel a fost renumit și datorită parcursului său biografic, fiind german de origine, dar afirmându-se la Londra ca un muzician erudit[1].

Astfel, Haendel, „maestrul nostru al tuturor", cum l-a numit Haydn, „cel mai mare compozitor", de la care Beethoven mărturisea că mai are încă multe de învățat, a fost admirat mereu pentru că a fost unul dintre primii muzicieni care au scris pentru marele public, desăvârșind formele și genurile muzicale ale vremii. El a reușit să se adapteze mereu gustului contemporanilor, mai ales în muzica vocal-simfonică, fără a face însă concesii, deși succesele sale alternau adesea cu momente în care compozitorul se afla în dificultate, uneori chiar în pragul depresiei[2].

Un astfel de episod s-a petrecut în primăvara anului 1741 când compozitorul a fost nevoit să-și închidă teatrul său – Lincoln's Inn Fields Theatre – trecând prin serioase dificultăți financiare. El s-a retras în casa de pe Book Street și timp de zece luni a dispărut din viața publică a Londrei, renunțând la operă pentru a se întoarce la un gen muzical abandonat cu ani în urmă, oratoriul. Iar această revenire a realizat-o în 24 de zile, în perioada 22 august – 14 septembrie 1741, perioadă în care compune Oratoriul *Mesia*, lucrare monumentală în trei părți, cu o durată de peste două ore și jumătate, în versiune integrală. Din punct de vedere cronologic, acesta este al nouălea din cele 22 de oratorii ale compozitorului, iar succesul primei audiții de la Dublin, din ziua de 13 aprilie 1742, a fost unul de proporții.

---

[1] Pentru mai multe detalii biografice, vezi: Harold C. Schönberg, *Viețile marilor compozitori,* Lider, București, pp. 49-63.

[2] H. Schönberg, *Viețile marilor compozitori…,* pp. 50-51.

Oratoriul *Mesia* este cea mai cunoscută operă muzicală care evocă întreaga viață a Mântuitorului Iisus Hristos, și are la bază un libret alcătuit de eruditul Charles Jennens, care a adaptat multe fragmente din Vechiul și Noul Testament, câteva din profețiile despre venirea lui Iisus în lume, nașterea, moartea pe cruce și învierea Sa. Un aspect interesant este acela că, în pofida subiectului, textul cuprinde mai multe profeții ale Vechiului Testament și mai puține referiri din Noul Testament, ceea ce de la bun început îi conferă originalitate în raport cu alte partituri inspirate din viața lui Iisus.

Din punct de vedere muzical, acest oratoriu are o unitate arhitectonică deosebită și un echilibru structural remarcabil, astfel încât nici unul dintre numerele sale nu lasă impresia de lungime, întreg discursul muzical fiind extrem de bine calculat și gândit funcțional. Haendel se dovedește și în acest caz un desăvârșit arhitect al spațiilor monumentale, dar și un organizator eficient al detaliilor, deși nu pare să le dea foarte mare importanță[3].

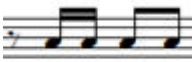
Oratoriul este structurat în trei părți: partea I descrie proorocirile venirii și nașterea Domnului, partea a II-a descrie calvarul, răstignirea și învierea, iar partea a III-a rezumă învățăturile Sf. Pavel despre Iisus Hristos.

Segmentul cel mai cunoscut este corul *Hallelujah*, care încheie partea a doua, încununând muzical învierea Domnului. Datorită caracterului exuberant și plin de bucurie, acest cor este cântat de multe ori și rupt de contextul său muzical sau liturgic. Se spune că Haendel s-a bucurat de inspirația divină și nu a ieșit din casă în perioada celor trei săptămâni cât a compus acest oratoriu, iar un prieten care l-a vizitat l-a găsit plângând în hohote. De asemenea este cunoscut faptul că după ce a scris minunatul cor *Hallelujah*, ziarele vremii îl citează că ar fi spus: „Cred că am văzut întreg cerul înaintea mea si pe Însuși Dumnezeu în fața mea”[4].

---

[3] Vezi Costin Tuchilă, *Cel mai mare compozitor,* https://costintuchila.wordpress.com/tag/georg-friedrich-handel/.

[4] În unele săli de concerte, mai ales în Marea Britanie, există obiceiul ca publicul să se ridice în picioare în timpul acestui cor, obicei păstrat de la prima audiție în

Scris în tonalitatea Re major, des utilizată pentru a exprima exuberanță, bucurie și înălțare sufletească, corul *Hallelujah* reprezintă una dintre cele mai mărețe expresii muzicale ale Învierii Domnului. Abordând o formă strofică, Haendel își propune prin acest fragment coral să imite cântarea îngerilor, dar și a întregii omeniri prin care se preamărește negrăita iubire de oameni a Mântuitorului Iisus Hristos, care a murit pe cruce pentru a dărui tuturor învierea Sa.

Debutând cu o introducere instrumentală de 3 măsuri, corul izbucnește cântând de mai multe ori *Hallelujah* – termen provenit din limba ebraică, ce înseamnă *Dumnezeu fie lăudat.* De asemenea trebuie remarcat laitmotivul ritmic – *Hallelujah*, care este prelucrat cu multă măiestrie pe întreg parcursul operei, astfel încât monotonia aparentă a repetării *la infinit* a acestui refren se transformă într-o variație fulminantă, plină de viață, sugerând bucuria raiului într-o expansiune fără de sfârșit.

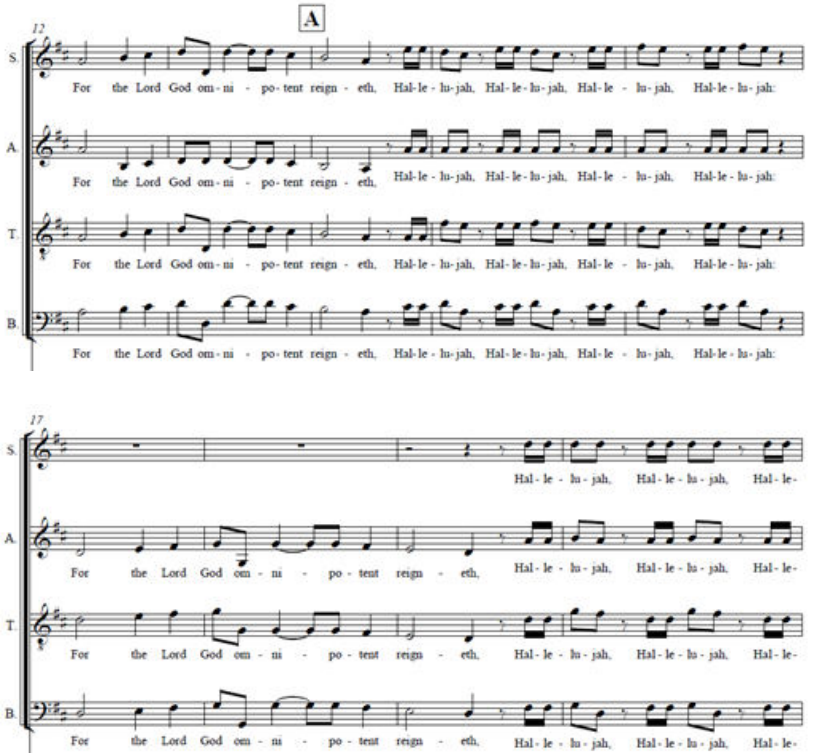
Textele reprezintă fragmente din cartea Apocalipsei, pe care Haendel le asociază cu învierea Domnului și cu Împărăția Sa cea veșnică deschisă tuturor credincioșilor, care se unesc cu îngerii în cântarea de laudă – *Hallelujah*. Această unire între oameni și îngeri este sugerată atât prin momentele de izoritmie, cât mai ales în momentele de imitație în care orchestra preia motivul corului, ca un ecou pentru a se reuni apoi cu corul.

Secțiunea A pornește de la finalul versetului din *Apocalipsa* 19, 6: „Aliluia! pentru că Domnul Dumnezeul nostru, Atotțiitorul, împărățește (For the Lord God omnipotent reigneth)". Discursul

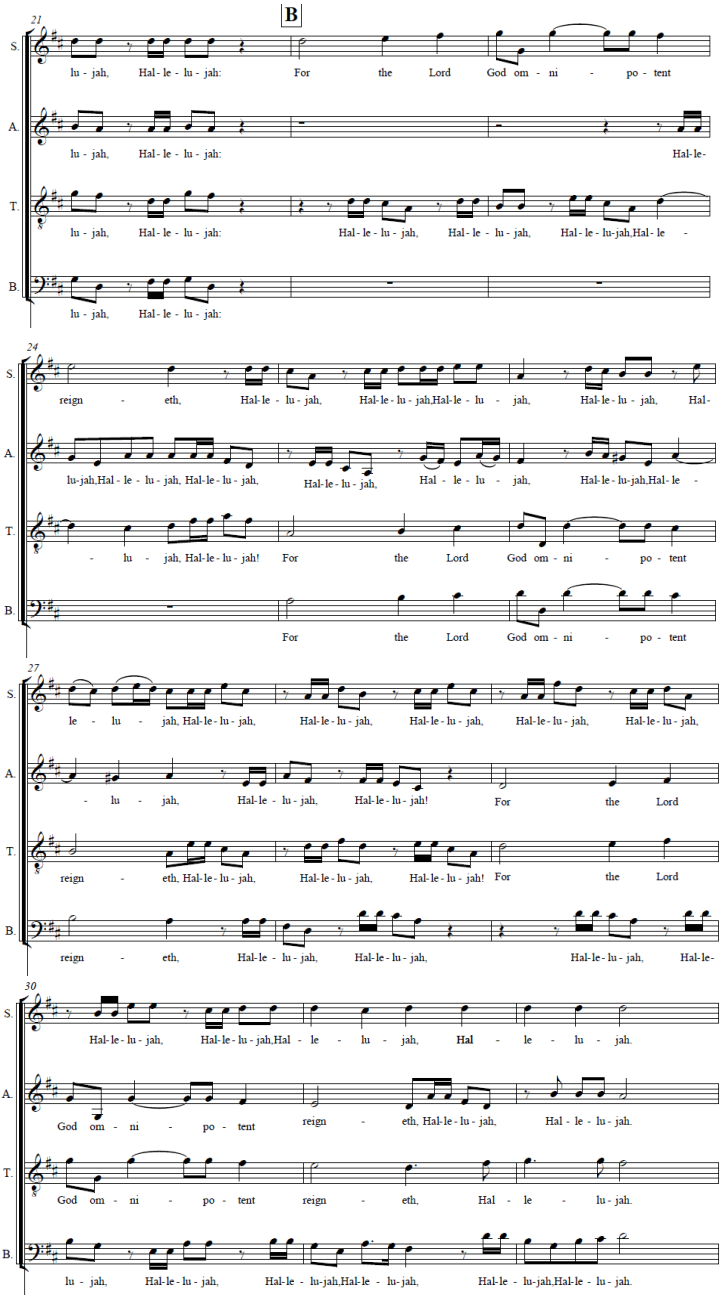
---

Londra a oratoriului, când regele George al II-lea, care asista la concert, a sărit în picioare sub impactul grandioasei părți *Hallelujah,* iar publicul s-a ridicat la rândul său și a rămas în picioare. Vezi H. Schonberg, *Viețile marilor compozitori…,* p. 60.

muzical începe la unison, este reluat în imitație gravă la cvintă descendentă, fără sopran, această omofonie alternând cu structurile acordice exclamative ale refrenul exuberant – *Hallelujah*.


A
12
S.
A.
T.
B.
For the Lord God om - ni - po - tent reign - eth, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah:
17
Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le -

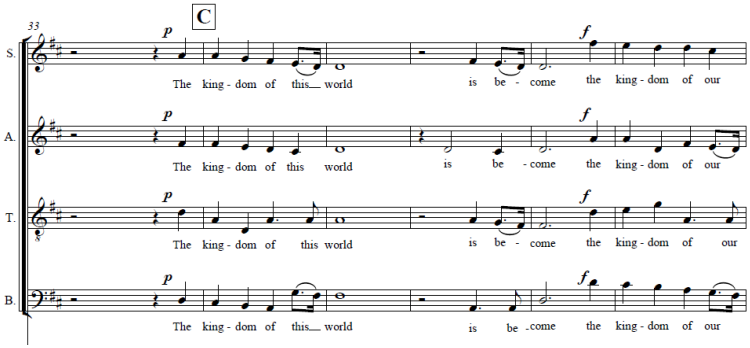
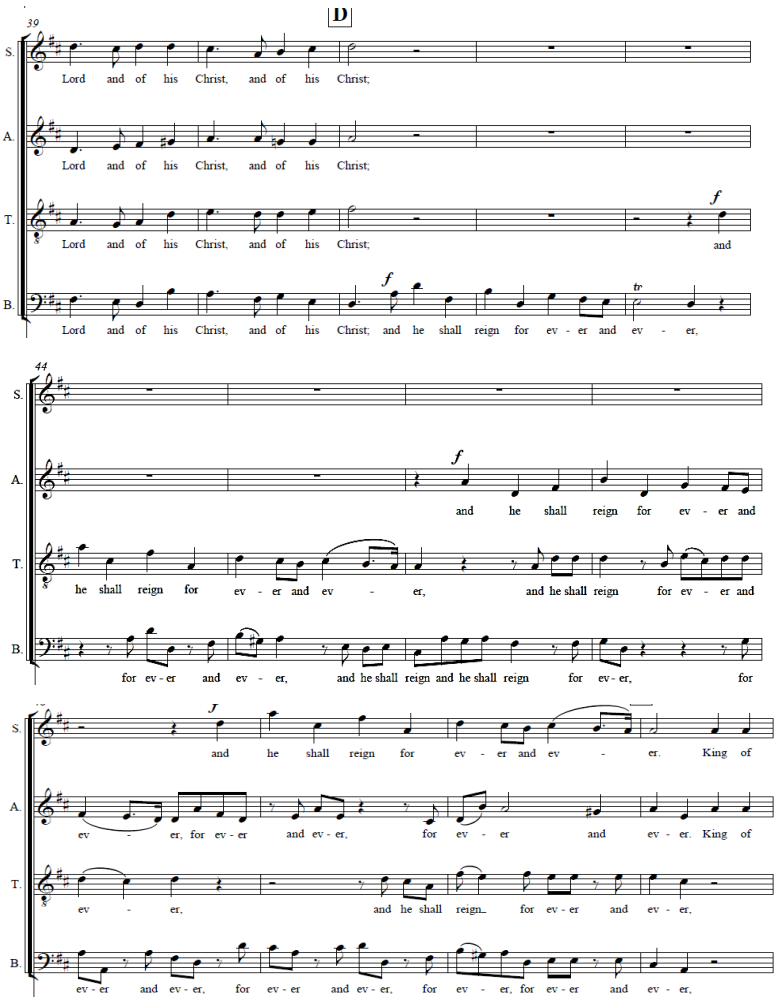
Același material muzical se diversifică apoi în secțiunea B prin 3 combinații în care aceeași temă apare în imitație ca un fir roșu ce trece de la sopran, la vocile bărbătești și apoi la tenor și alto pe un fundal contrapunctic exclamativ bazat pe laitmotivul ritmic *Hallelujah,* sugerând prin această polifonie cântarea cerească a cetelor de îngeri, care acompaniază minunat cântarea omofonă a credincioșilor[5].

[5] Florin Spătariu, *Vechiul și Noul Testament în Oratoriile lui Haendel,* Sapientia, Iași, 2013, pp. 252-253.

B
21
S. lu - jah, Hal - le - lu - jah: For the Lord God om - ni - po - tent
A. lu - jah, Hal - le - lu - jah: Hal-le-
T. lu - jah, Hal - le - lu - jah: Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu-jah,Hal - le -
B. lu - jah, Hal - le - lu - jah:
24
S. reign - eth, Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah,Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah, Hal-
A. lu-jah,Hal - le - lu - jah, Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal-le - lu-jah,Hal - le -
T. - lu - jah, Hal-le - lu - jah! For the Lord God om - ni - po - tent
B. For the Lord God om - ni - po - tent
27
S. le - lu - jah, Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah,
A. - lu - jah, Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah! For the Lord
T. reign - eth, Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah! For the Lord
B. reign - eth, Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah, Hal-le-
30
S. Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah,Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah.
A. God om - ni - po - tent reign - eth, Hal-le - lu - jah, Hal - le - lu - jah.
T. God om - ni - po - tent reign - eth, Hal - le - lu - jah.
B. lu - jah, Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu-jah,Hal-le - lu-jah, Hal-le - lu-jah,Hal-le - lu - jah.

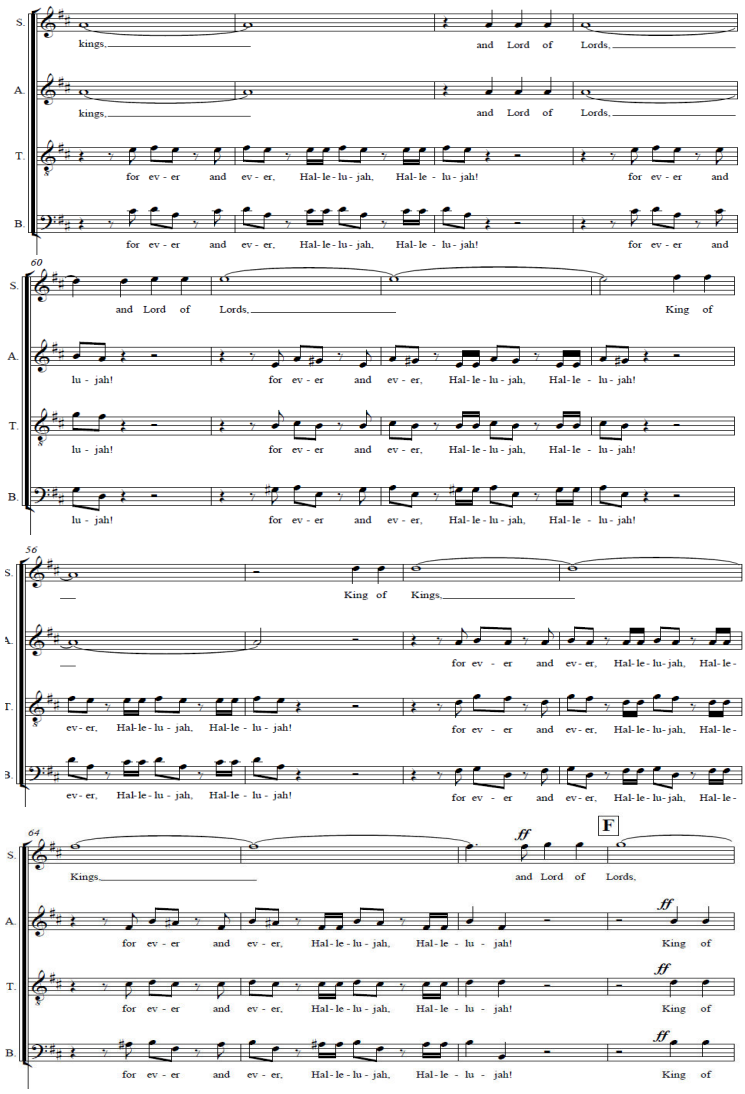
De asemenea, pe lângă exclamația muzicală din dialogul vocilor, care amintește de cântarea antifonică a Bisericii, trebuie remarcată repetarea de trei ori a temei și implicit a textului („For the Lord God omnipotent reigneth") în secțiunea B, la diferite voci, prin care se sugerează ideea că Dumnezeu este Unul, dar întreit în Persoane, reprezentând muzical un adevăr intrinsec oricărei afirmații teologice privitoare la Dumnezeu.

Discursul muzical continuă printr-o detensionare muzicală evidențiată printr-un profil melodic descendent într-un registru mai grav, pentru a reporni o nouă acumulare de tensiune. Secțiunea C reașază în omofonie corul și orchestra, iar textul provine tot din cartea Apocalipsei (11,15): „Împărăția lumii a devenit a Domnului nostru si a Hristosului Său și El va împărați în vecii vecilor (The kingdom of this world is become the kingdom of our Lord, and of His Christ; and He shall reign for ever and ever)".

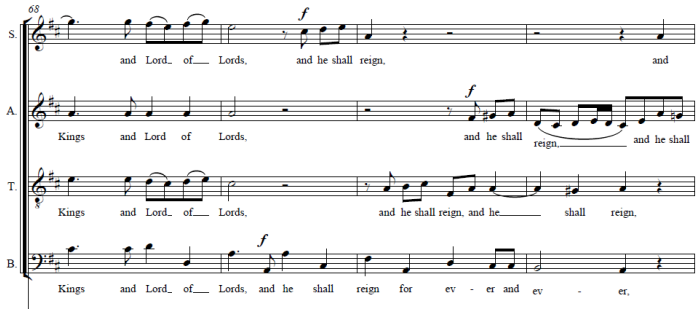
Finalul versetului „and He shall reign for ever and ever" devine un pretext foarte potrivit pentru dezvolta o nouă polifonie imitativă, care va acumula din nou o tensiune exuberantă pe fundalul unei noi exclamații: *for ever and ever*, la care se adaugă în final și *Hallelujah.*



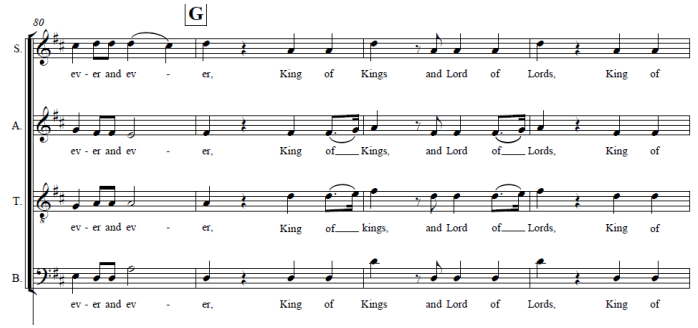
D
39
S.
A.
T.
B.
Lord and of his Christ, and of his Christ;
Lord and of his Christ, and of his Christ;
Lord and of his Christ, and of his Christ; and
Lord and of his Christ, and of his Christ; and he shall reign for ev - er and ev - er,
44
and he shall reign for ev - er and
he shall reign for ev - er and ev - er, and he shall reign for ev - er and
for ev - er and ev - er, and he shall reign and he shall reign for ev - er, for
and he shall reign for ev - er and ev - er. King of
ev - er, for ev - er and ev - er, for ev - er and ev - er. King of
ev - er, and he shall reign for ev - er and ev - er,
ev - er and ev - er, for ev - er and ev - er, for ev - er, for ev - er and ev - er,

Întreruperea bruscă a imitațiilor în secțiunea E se face cu scopul de a mări caracterul de solemnitate, prin alternarea notelor lungi, declamative, la unison la vocile feminine cu exclamațiile acordice ale bărbaților dublate orchestral, pe textul din Apocalipsa (19,16): „Împăratul împăraților și Domnul domnilor (King of Kings, and Lord of Lords)". Aceste declamații imperiale cresc în intensitate și în înălțime pentru a atinge o nouă culme în secțiunea F.

S.
A.
T.
B.
kings, and Lord of Lords,
for ev - er and ev - er, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah! for ev - er and
60
and Lord of Lords, King of
lu - jah! for ev - er and ev - er, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah!
56
King of Kings,
for ev - er and ev - er, Hal - le - lu - jah, Hal - le -
ev - er, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah!
64
ff
F
Kings, and Lord of Lords,
King of

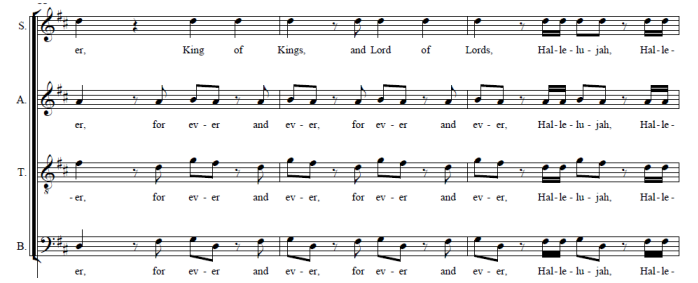
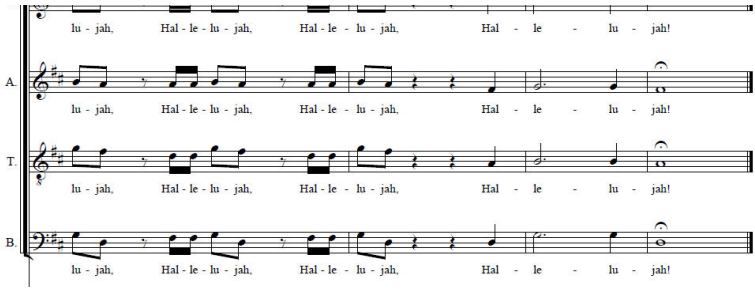
Acest apogeu este continuat de un nou moment imitativ, în care polifonia devine tot mai densă, sugerând prin reluarea textului „and He shall reign for ever and ever" bucuria și fericirea nespusă a Împărăției cerurilor, care nu numai că este veșnică, ci este într-o permanentă ascensiune.


68
S.
A.
T.
B.
and Lord_ of___ Lords, and he shall reign, and
Kings and Lord of Lords, and he shall reign, and he shall
Kings and Lord_ of___ Lords, and he shall reign, and he_____ shall reign,
Kings and Lord_ of___ Lords, and he shall reign for ev - er and ev - er,

Secțiunea G pregătește finalul prin reluarea concluzivă a declamației „King of Kings, and Lord of Lords", de data aceasta într-o omofonie perfectă a întregului ansamblu coral și orchestral


80
G
S.
A.
T.
B.
ev - er and ev - er, King of Kings and Lord of Lords, King of
ev - er and ev - er, King of___ Kings, and Lord of___ Lords, King of
ev - er and ev - er, King of___ kings, and Lord of___ Lords, King of
ev - er and ev - er, King of Kings and Lord of Lords, King of

Finalul urmează după o nouă acumulare de tensiune realizată prin dialogul și suprapunerea frenetică a exclamațiilor vocilor alto, tenor și bas peste declamația concluzivă a sopranelor, sugerând faptul că această nouă realitate a învierii Domnului și a Împărăției Sale este definitivă în lumea cerească, dar în curs de împlinire în existența pământească a umanității.


S.
A.
T.
B.
er, King of Kings, and Lord of Lords, Hal - le - lu - jah, Hal - le -
er, for ev - er and ev - er, for ev - er and ev - er, Hal - le - lu - jah, Hal - le -
-er, for ev - er and ev - er, for ev - er and ev - er, Hal - le - lu - jah, Hal - le -
er, for ev - er and ev - er, for ev - er and ev - er, Hal - le - lu - jah, Hal - le -

La finalul oratoriului *Mesia*, Haendel a scris sub semnătura sa *S.D.G – Soli Deo Gloria* – care înseamnă *Doar a lui Dumnezeu să fie gloria*. Haendel a murit în 1779, cu o zi înainte de Paști, în nădejdea de a-L întâlni pe Mântuitorul Iisus Hristos, în ziua învierii Lui.

Față de această viziune monumentală în spiritul barocului occidental, o altă capodoperă muzicală privitoare la învierea Domnului ce ar merita adusă în atenție este lucrarea monumentală a lui Paul Constantinescu: *Patimile și Învierea Domnului – Oratoriu bizantin de Paști*. Aceasta este prima lucrare de acest gen în Răsăritul Ortodox, care preia materialul muzical bizantin și îl îmbracă în armonia și polifonia occidentală, păstrând și valorificând esența modalismului muzicii bisericești din Răsărit.

Paul Constantinescu[6] este personalitatea care, alături de George Enescu, se înscrie printre cei mai originali exponenți ai școlii muzicale naționale românești din secolul XX. Axat pe patru direcții estetice: folclor, muzică bizantină, neoclasicism și comic muzical, compozitorul contribuie printr-un număr mare de lucrări valoroase la zestrea muzicală autohtonă.

---

[6] Paul Constantinescu (n. 30 iunie 1909, Ploiești – d. 20 decembrie 1963, București) a fost caracterizat astfel: „Departe de a fi tipul de creator romantic, Paul Constantinescu s-a impus prin severul autocontrol, exigența și probitatea profesională. Nu puține partituri de referință au cunoscut 2-3 refaceri succesive de-a lungul anilor, forma definitivă fiind rodul unei minuțioase elaborări. Adept al exprimării concise, lapidare, Paul Constantinescu a rămas un creator al simplității nude. Temele și motivele sonore ale partiturilor sale dispun de o pregnanță «mozartiană», fiindcă Paul Constantinescu dispune de «îndrăzneala simplității» proprie folclorului românesc". Pentru mai multe detalii biografice vezi Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon,* vol. II, Editura Muzicală, București, 1999, p. 45 ș. urm.

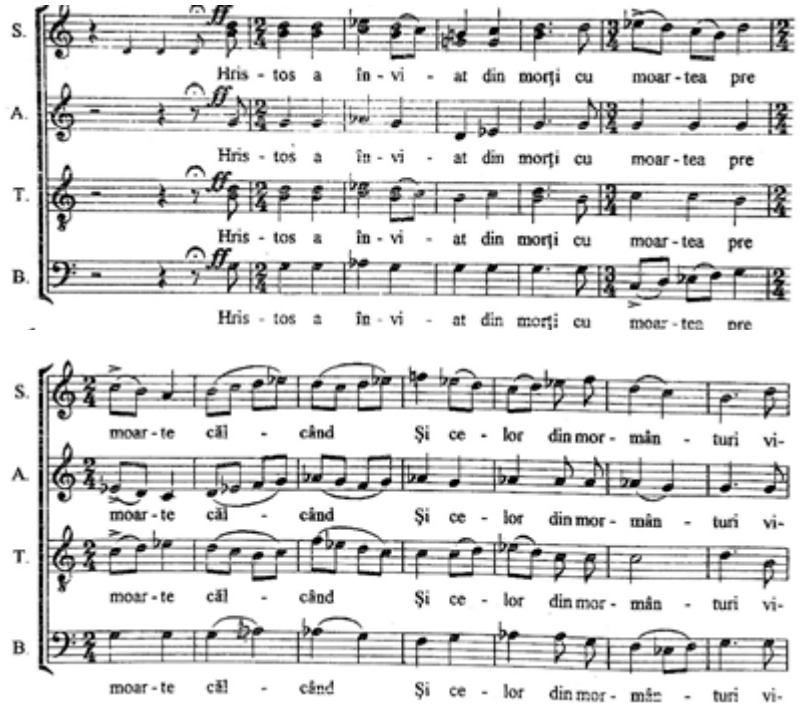
Apogeul preocupărilor lui Paul Constantinescu de a prelucra și a pune în valoare potențialul monodiei bizantine românești a fost atins prin capodopera sa, aparținând genului vocal-simfonic, *Oratoriul bizantin de Paști.* Varianta inițială, denumită *Patimile Domnului – Oratoriu bizantin de Paști*, a fost compusă între anii 1942-1946, pe baza materialului muzical bizantin de secol XIII, reconstituit și tradus de bizantinologul I. D. Petrescu, și a fost pusă în scenă doar de 3 ori – prima audiție în 1946 fiind dirijată de George Enescu. Însă, deși a avut un succes mare, datorită unor neînțelegeri privitoare la dreptul de autor cu I.D. Petrescu, compozitorul declară că a ars partiturile și a recompus *Oratoriul* în varianta actuală, inserând o nouă parte – *Învierea,* folosind alte surse bizantine din secolele XVIII-XIX. Recent însă s-a descoperit în Biblioteca UCMR manuscrisul acestei lucrări cu mențiunea autorului că *aceasta nu se va mai cânta niciodată!*[7]

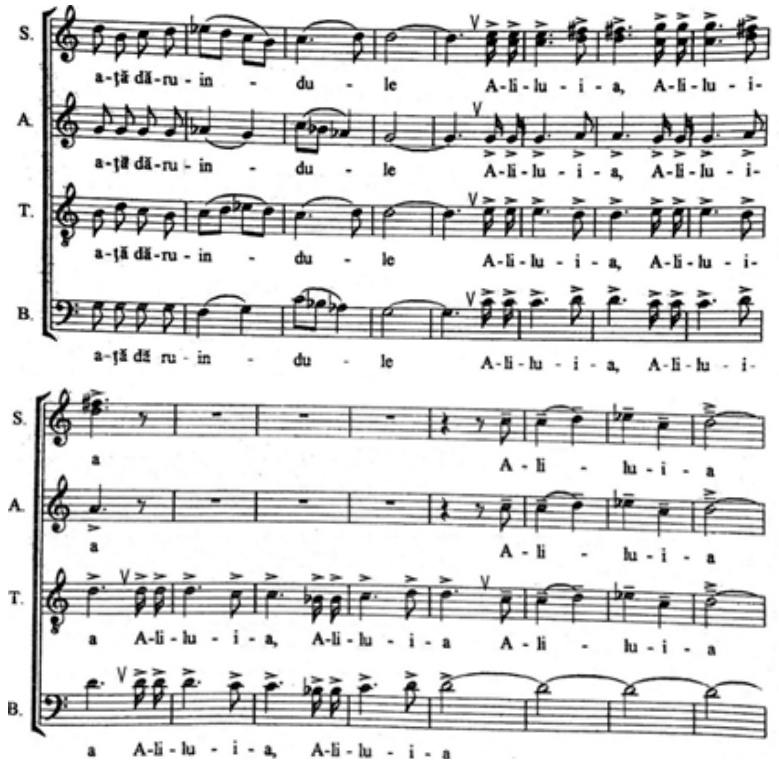
Pentru această nouă versiune, denumită *Patimile și Învierea Domnului – Oratoriu bizantin de Paști*, Paul Constantinescu a recurs la culegerile lui Filotei sîn Agăi Jipăi (1713), Macarie Ieromonahul (1823), Anton Pann (1846), I. Popescu Pasărea, Gavriil Musicescu, D. Suceveanu și N. Ploeșteanu. Din punct de vedere structural, acest oratoriu este alcătuit din patru părți ce cuprind formele de expresie ale oratoriului occidental: recitative, arii și coruri, care valorifică melosul imnologiei bizantine. Acțiunea evoluează pe texte desprinse din cele patru Evanghelii, prin dialogul personajelor: Evanghelistul, Iisus, Maica Domnului, Pilat, Iuda, Slujnicele, Tâlharii, Mironosițele și un **Î**nger, alternând cu momentele corale ce conferă simplității muzicii bizantine forță și dramatism.

---

[7] Privitor la cele două versiuni ale *Oratoriului de Paști* și la disputa generată pe marginea acestora, vezi Pr. Costin Butnar, „Disputa dintre Paul Constantinescu și I. D. Petrescu referitoare la Oratoriul «Patimile Domnului»", *Revista Teologică* 2 (2009), pp. 189-200. Regăsirea recentă a variantei inițiale a *Oratoriului de Paști* a fost semnalată în articolul Pr. Stelian Ionașcu, „Mărgăritarul ascuns în țarină... sau pasărea Phoenix", în *Revista Muzica* 1 (2010), pp. 3-15.

Finalul părții a patra a oratoriului impresionează prin celebrul *Hristos a înviat,* o secțiune ce marchează muzical și transmite cu o profunzime deosebită bucuria învierii Domnului. Acest cor final cuprinde două cântări din slujba ortodoxă – *Hristos a înviat* – troparul *Învierii Domnului* glas II, și *Ziua Învierii* – Catavasia Învierii glas I.

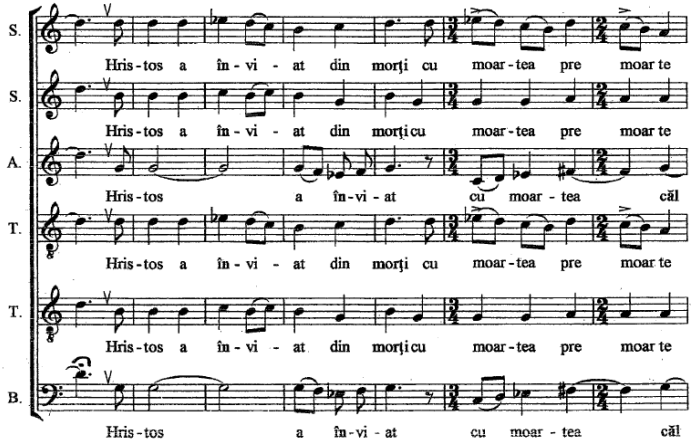
Corul se deschide exploziv în urma unui unison orchestral pe re – modul funebru cu care se încheie partea a III-a prin punerea în mormânt – și a unei lovituri de gong ce sugerează bucuria și exaltarea triumfului Vieții asupra morții. Troparul învierii este tratat ca o temă cu variațiuni și debutează într-un mod major de sol cu accente frigice, datorită alterațiilor treptelor II (la bemol) și VI (mi bemol), ceea ce îi conferă melodicii o notă de lumină difuză, elegiacă și poetică[8].

[8] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală a RSR, București, 1967, p. 282

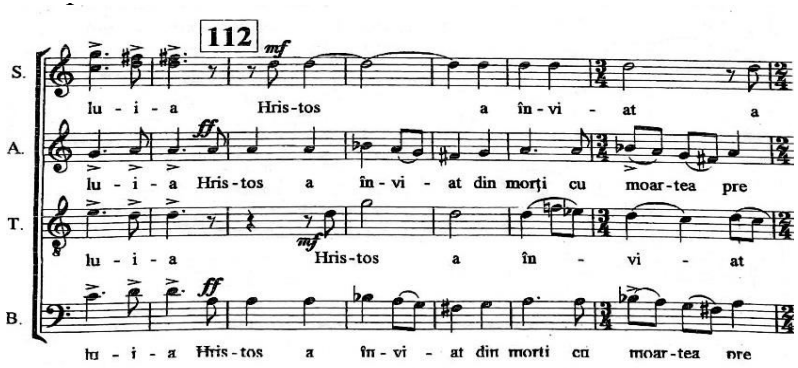
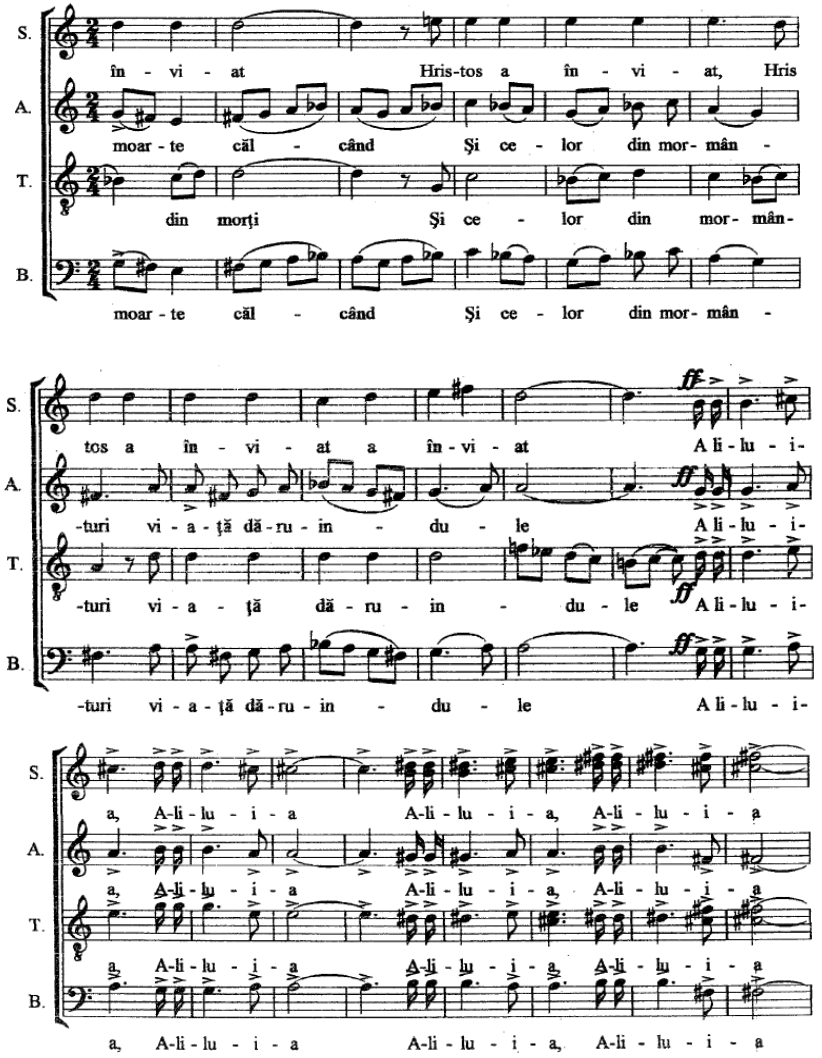
Troparul *Hristos a înviat* este urmat îndată de o secțiune exclamativă solemnă de laudă lui Dumnezeu – *Aliluia,* care impresionează prin grandoare realizată prin tratarea armonică în acorduri paralele:

S.
A.
T.
B.
a-ţă dă-ru-in - du - le A-li-lu-i-a, A-li-lu-i-
a-ţă dă-ru-in - du - le A-li-lu-i-a, A-li-lu-i-
a-ţă dă-ru-in - du - le A-li-lu-i-a, A-li-lu-i-
a-ţă dă ru-in - du - le A-li-lu-i-a, A-li-lu-i-
a A-li - lu-i-a
a A-li - lu-i-a
a A-li-lu-i-a, A-li-lu-i-a A-li - lu-i-a
a A-li-lu-i-a, A-li-lu-i-a

În ceea ce privește motivul *Aliluia,* este frapantă similaritatea ritmică cu refrenul omonim din oratoriul *Mesia* al lui Haendel. Această asemănare evidențiază un caz particular de genială sinteză realizată de Paul Constantinescu, care preia în mod intenționat, prelucrează și variază acest motiv grandios, păstrând caracterul ritmic al unei articulări vocale naturale, precum și caracterul solemn, exclamativ al laudei aduse Învierii Domnului.

Această combinație a troparului *Hristos a înviat* cu secțiunea *Aliluia* este reluată apoi în alte trei variații, evoluând de la simplu la

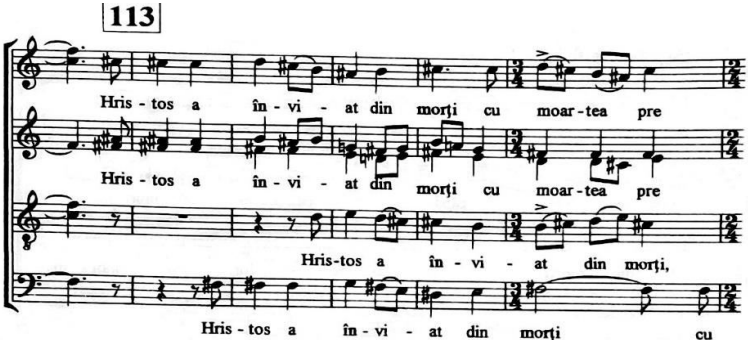
complex, modulând de la tonalitatea de bază (sol) până la cea mai îndepărtată (fa#) în ultima variațiune.

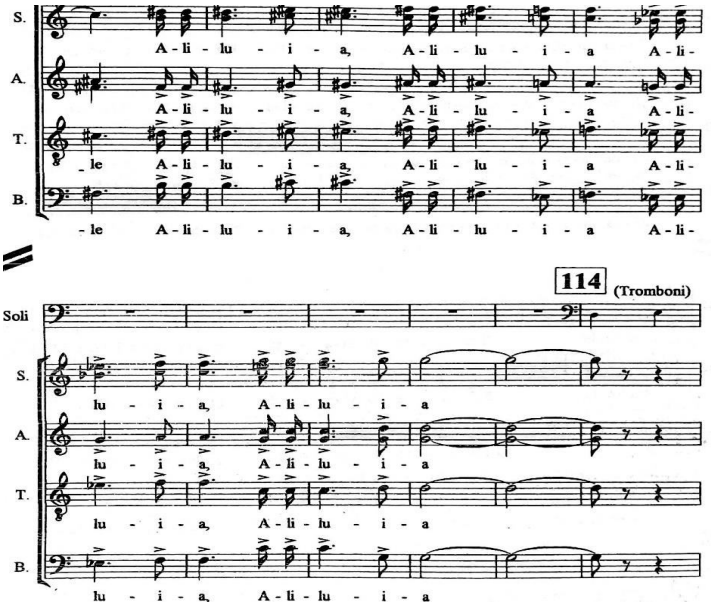
Secțiunea 111 cuprinde prima variațiune și se remarcă prin dublajul vocilor de sopran I-II de către tenor I-II și a celei de alto de către bas realizând o tensiune timbrală aparte, păstrând tonalitatea inițială.

S.
Hris-tos a în-vi-at din morți cu moar-tea pre moar te
S.
Hris-tos a în-vi-at din morți cu moar-tea pre moar te
A.
Hris-tos a în-vi-at cu moar-tea căl
T.
Hris-tos a în-vi-at din morți cu moar-tea pre moar te
T.
Hris-tos a în-vi-at din morți cu moar-tea pre moar te
B.
Hris-tos a în-vi-at cu moar-tea căl

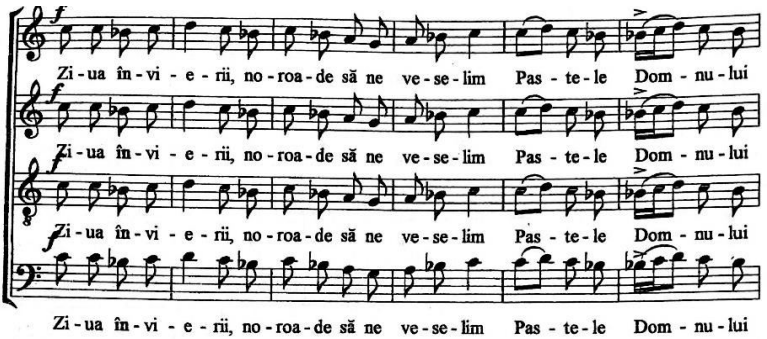
Variațiunea a doua se bazează pe transferul liniei melodice la vocile grave, alto și bas care cântă la unison modulând cu o cvintă descendentă în re, în timp ce sopranul și tenorul realizează un acompaniament intrând în cascadă, densitatea polifonică bazându-se pe isonul superior al sopranului și pe contrapunctul tenorului.

112
mf
S.
lu - i - a Hris-tos a în-vi - at a
ff
A.
lu - i - a Hris-tos a în-vi - at din morți cu moar-tea pre
T.
mf
lu - i - a Hris-tos a în - vi - at
ff
B.
lu - i - a Hris-tos a în-vi - at din morti cu moar-tea pre

S.
A.
T.
B.
în - vi - at Hris-tos a în - vi - at, Hris
moar - te căl - când Şi ce - lor din mor- mân -
din morţi Şi ce - lor din mor- mân-
moar - te căl - când Şi ce - lor din mor- mân -
tos a în - vi - at a în-vi - at A li - lu - i-
-turi vi - a - ţă dă - ru - in - du - le A li - lu - i-
-turi vi - a - ţă dă - ru - in - du - le A li - lu - i-
-turi vi - a - ţă dă - ru - in - du - le A li - lu - i-
a, A-li - lu - i - a A-li - lu - i - a, A-li - lu - i - a
a, A-li - lu - i - a A-li - lu - i - a, A-li - lu - i - a
a, A-li - lu - i - a A-li - lu - i - a, A-li - lu - i - a
a, A-li - lu - i - a A-li - lu - i - a, A-li - lu - i - a

Secțiunea *Aliluia* din acest segment se distinge prin faptul că reprezintă o genială tranziție modulatorie, realizată prin acorduri paralele către tonalitatea următoarei variațiuni – fa#.

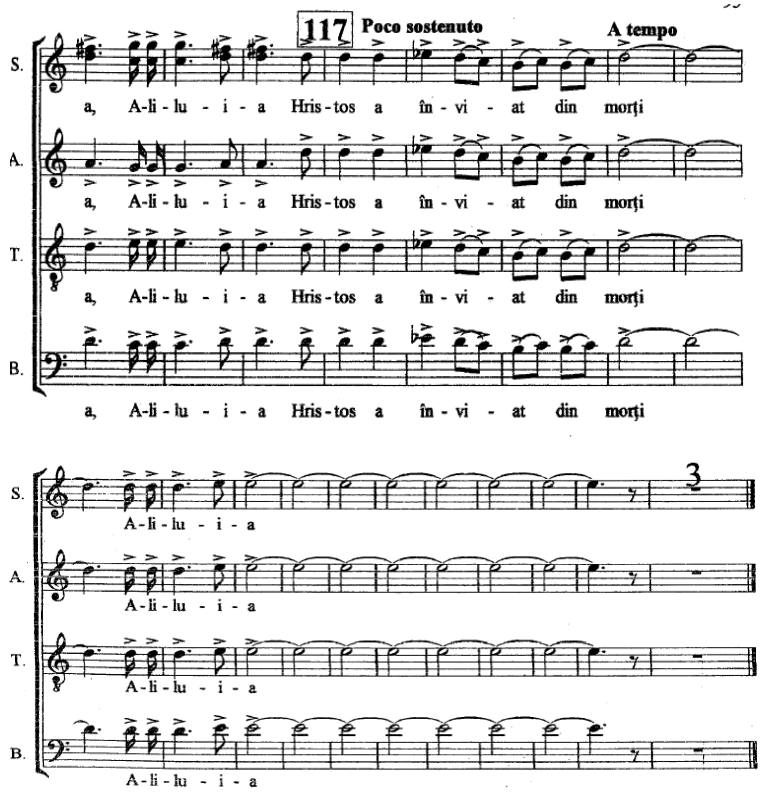
Cea de-a treia variație cuprinde cea mai complexă tratare armonică a temei *Hristos a înviat,* modulând cu un semiton descen-

dent în fa#. Polifonia se bazează pe imitația la cvintă descendentă a temei sopranului de către bas, pe divizarea vocii de alto pentru a pune în evidență la maximum linia melodică superioară și pe contrapunctul tenorului ce dublează și imită sopranul pe alocuri.

113
Hris - tos a în - vi - at din morți cu moar - tea pre
Hris - tos a în - vi - at din morți cu moar - tea pre
Hris-tos a în - vi - at din morți,
Hris - tos a în - vi - at din morți cu

Secțiunea *Aliluia* ce urmează realizează de asemenea o inspirată re-tranziție la tonalitatea inițială, realizată tot printr-o serie de înlănțuiri acordice paralele, care plasează discursul muzical din nou într-un mod sol – defectiv de terță.

S.
A.
T.
B.
A - li - lu - i - a, A - li - lu - i - a A - li -
A - li - lu - i - a, A - li - lu - i - a A - li -
- le A - li - lu - i - a, A - li - lu - i - a A - li -
- le A - li - lu - i - a, A - li - lu - i - a A - li -
114 (Tromboni)
Soli
lu - i - a, A - li - lu - i - a
lu - i - a, A - li - lu - i - a
lu - i - a, A - li - lu - i - a
lu - i - a, A - li - lu - i - a

Urmează apoi un scurt interludiu instrumental ce deschide un nou orizont melodic. Inserția melodică inedită reprezintă Catavasia Canonului Învierii – *Ziua învierii noroade să ne luminăm,* cântată la unison de întreg ansamblul coral până aproape la final când vocile se împart în două.

Orchestrația acestui segment creează o atmosferă festivă, plină de bucurie, sugerând prin delicatețea clopotelor care marchează ritmic melodia bizantină, atmosfera tainică din noaptea pascală în Biserica Ortodoxă, când credincioșii înconjoară biserica în sunetul clopotelor. Folosirea unisonului este motivată atât de intenția de a evidenția specificul melosului bizantin, cât și textul care sugerează întreaga lume creștină ce se bucură de Înviere.

Urmează apoi un interludiu orchestral foarte scurt (4 măsuri) în care alămurile marchează instrumental motivul exclamativ *Aliluia,* pregătind reluarea concluzivă a temei troparului *Hristos a înviat,* urmat de *Aliluia* în varianta inițială. Prin aceasta se realizează și o simetrie structurală a întregii secțiuni corale, care se încheie printr-un nou unison vocal-instrumental, modulând apoteotic în *mi* – modul inițial în care a debutat *Oratoriul*, cu deosebirea că finalul nu mai este minor ca la început, ci major, luminos, într-un tempo *Allegro molto,* colorat orchestral de jocul acordurilor paralele, ritmate ale suflătorilor și de răsunetul impetuos al clopotelor[9].

[9] V. Tomescu, *Paul Constantinescu…,* p. 284.

Astfel, această parte corală ce încheie *Oratoriul bizantin de Paști* se dovedește a fi nu doar o explozie neașteptată de bucurie, lumină și laudă adusă lui Dumnezeu, ci și o permanentă creștere în această bucurie, sugerată prin finalul deschis către realitatea cea nouă a Împărăției lui Dumnezeu, plină de bucurie și fericire veșnică.

Oratoriul bizantin de Paști ilustrează perfect o sinteză genială de transformare a materialului muzical bizantin de la starea originară monodică la stadiul multivocal-polifonic, și se dovedește un cadru predilect în care Paul Constantinescu și-a putut manifesta originalitatea creatoare, asociind cu măiestrie în diferite grade de contopire monodia psaltică cu acordica vocal-orchestrală.

Concluzii

Paul Constantinescu și Georg Friedrich Haendel au îmbogățit istoria umanității cu două geniale perspective muzicale asupra Învierii Domnului, reprezentând adevărate sinteze și expresii teologice traduse în limbaj muzical. Pe lângă acest fapt, cei doi compozitori își folosesc măiestria și genialitatea pentru a da strălucire cultului divin, fie el protestant sau ortodox, și mai ales pentru a extinde și în afara spațiului eclezial rugăciunea și cântarea bisericească. Firește că în mediul apusean protestant, precum și în cel catolic, muzica vocal-instrumentală cultă s-a bucurat de o promovare și o expansiune deosebită de-a lungul istoriei, conferind întregului cult un caracter somptuos și solemn. Pe lângă aceasta, genul oratoriului promovează abordarea muzicală a subiectelor religioase în sălile de spectacol, iar compozitorii creează adesea capodopere rezervate interpretării celor mai buni artiști.

În spațiul ortodox, în schimb, cultul a fost dintotdeauna înveșmântat într-o muzică cu totul diferită: monodică, exclusiv vocală, sobră, pentru a pune mereu accentul pe cuvânt și pe mesajul teologic. Această muzică însă nu este lipsită de complexitate și de frumusețe, ci este caracteristică mediului creștin ortodox, având menirea de a susține rugăciunea personală și comuniunea cu Dumnezeu în adâncul inimii, și nu de a produce stimuli auditivi deosebiți care să distragă atenția și concentrarea credincioșilor. În Occident predomină viziunea ce accentuează și recreează artistic materialitatea istorică a personajelor biblice și, prin urmare, arta muzicală, dar și cea vizuală se concretizează în lucrări ce asociază realitatea contingentă a lumii contemporane cu realități istorice biblice sau chiar cu lumea spirituală nevăzută. În tradiția ortodoxă însă, arta are menirea de a sublima naturalismul și de a transfigura stimulii auditivi sau vizuali în simboluri liturgice prin care Harul lui Dumnezeu și prezența Sa cea nevăzută devine accesibilă.

Firește că privind legitimitatea interpretării oratoriului în afara bisericilor, precum și în interiorul acestora în cultele apusene, nu s-au pus niciodată probleme ca vreo autoritate să restricționeze sau

să interzică creațiile muzicale cu caracter și subiect religios. Paul Constantinescu reușește însă o premieră absolută prin valorificarea melodicii bizantine și înveșmântarea ei în limbajul armonic-orchestral specific instrumental. Pe lângă aceasta, oratoriile lui au dat prilejul ca muzica vocal-instrumentală să poată fi interpretată, în premieră în ortodoxia românească, și în interiorul bisericilor[10].

În concluzie, exuberanța misterioasă a învierii Domnului articulată în aceste două viziuni muzicale distincte corespunde întru totul și viziunii teologice și culturale din Occidentul catolic și protestant, și celei din lumea ortodoxă a Răsăritului creștin. Totodată, deși contextul în care a fost compus *Oratoriul bizantin de Paști* se deosebește radical de cel în care a fost creat Oratoriul *Mesia*, Paul Constantinescu a reușit realizarea unei sinteze și a unei punți de legătură între două tradiții muzicale și religioase diferite..

[10] Oratoriul *Patimile și Învierea Domnului – Oratoriu bizantin de Paști* a fost susținut în Catedrala Mitropolitană Ortodoxă din Sibiu în 16 mai 2015, de către Corul „Timotei Popovici" în parteneriat cu Corala „Codex Apulum" din Alba Iulia și în colaborare cu orchestra „Il mosaico" din Watwill Elveția, dirijată de Herman Ostendarp. Acest concert a fost reluat tot în același loc în data de 15 mai 2016, de către aceleași formații corale în colaborare cu orchestra Filarmonicii de Stat din Sibiu dirijată de Matei Pop.

La răscrucea dintre Est și Vest. Muzica bisericească evanghelică din Transilvania

Ursula Philippi*

Due to historical developments, Evangelical church music in Transylvania has changed significantly in recent decades. Major events that had an impact on this development are the establishment of the communist regime in Romania and the mass exodus of German speaking Evangelical congregation members from most Transylvanian towns and villages. This poses a challenge for the Evangelical Church, who has to conserve and maintain largely unused and empty churches, as well as their assets, such as organs, sheet music, and other musical paraphernalia. However, the changed situation also has its benefits, since it requires an opening of the small Evangelical Church toward others. Music is a particularly useful medium for this opening towards the non-Evangelical world, as it is not language-bound.

Keywords: *Past, Present and Future of Evangelical church-music in Transylvania, Evangelical Church, organs, historical development, chances, adaptation.*

Au trecut mai mult de 25 de ani de când transformările politice ale anului 1989 au provocat, și în ținuturile noastre, schimbări profunde în aproape toate domeniile vieții. Cu toate acestea, viața muzicală din cadrul Bisericii Evanghelice din țara noastră este intensă și se bucură în continuare de apreciere. Într-o ambianță ortodoxă, în care comunitatea nu obișnuiește să cânte corale, în care nu există și nu răsună orgi și nici nu activează coruri care se străduiesc să interpreteze capodoperele universale ale literaturii muzicale, muzi-

* Prof. dr. em. Ursula Philippi, profesoară de stilistica interpretării orgii la Academia de Muzică Gheorghe Dima din Cluj, România. E-mail: ursula@philippi.ro. Textul a fost publicat inițial în limba germană în *Review of Ecumenical Studies* 3/2015, pp. 441-446. Traducerea aparține autoarei.

ca bisericească evanghelică trezește interes. Iată care sunt șansele și problemele cu care se confruntă azi muzica bisericească evanghelică din Transilvania.

Trecutul, adeseori transfigurat, nu rareori prezentat „în culori roz", a devenit azi în principal un subiect de cercetare. Partiturile muzicii bisericești se pot studia în arhive[1], sunt editate și înregistrate pe suport electronic, unele sunt prezentate *live* în concerte extra-

Fațada marii orgi din Sibiu (1671-1673)

ordinare. În unele teze de doctorat, au fost prezentate cercetări legate de aspecte speciale privind muzica bisericească evanghelică din România[2], iar nenumărate teme de interes așteaptă în continuare să

[1] De exemplu, Arhivele Statului din Sibiu, fondul Brukenthal; Arhiva Centrală a Bisericii Evanghelice din România de la Sibiu; Arhiva Bisericii Negre din Brașov; Arhiva Muzeului de Istorie din Sighișoara.

[2] Wolfgang Sand, *Kronstadt, das Musikleben einer multiethnischen Stadt bis zum Ende des Habsburgerreichs*, Chemnitz, 2004; Ursula Philippi, *Rolul orgii în liturghia Bisericii evanghelice din Transilvania*, AMGD, Cluj, 2006; Steffen Markus Schlandt, *Muzica de orgă în bisericile evanghelice din Brașov și Țara Bârsei*, AMGD, Cluj, 2011.

fie cercetate de către muzicologi. Cel care se ocupă cu aceste partituri va recunoaște cu respect cât de harnici au fost precursorii noștri muzicali. Chiar dacă nu se apropie de cantatele marelui Johann Sebastian Bach, *dictum*-urile compuse de către cantorii transilvăneni pentru fiecare duminică și pentru toate sărbătorile anului bisericesc stau totuși mărturie pentru nivelul ridicat al practicii muzicale a secolelor XVII-XVIII în unele regiuni din Transilvania. Chiar dacă nu sunt atât de impunătoare ca cele din nordul Germaniei, orgile transilvănene se regăsesc în aproape toate bisericile evanghelice[3]. Fiecare comunitate, fie ea cât de mică, avea muzicienii ei „de profesie", numiți „adjutanți", de a căror pregătire în studiul orgii și al viorii era preocupată. Cărți de corale, piese de orgă, tratate de teoria muzicii au fost copiate de mână la lumina lumânării și transmise, ca „unelte de lucru" valoroase, din mână în mână între generații de muzicieni. În orașe s-au cheltuit bani mulți pentru achiziționarea unor orgi care să reprezinte bunăstarea comunității și atenția acordată muzicii: din onorariul pentru construcția marii orgi din incinta bisericii evanghelice din Sibiu (1671-1673), constructorul Johannes Vest din Ungaria Superioară (azi Slovacia), și-a cumpărat o casă în Piața Mare din Sibiu, obținând astfel și cetățenia orașului. Se spune că sibienii de atunci au vândut o pădure pentru a finanța construcția orgii, precum și fațada decorată cu nenumăratele sculpturi din lemn reprezentând îngeri cântând la diverse instrumente muzicale.

Elevii gimnaziului au avut zilnic două ore de muzică. Ca mărime, salariul cantorului de la Sibiu era al doilea după cel al rectorului școlii. Exemplele în acest sens, dovedind prețuirea pentru practica muzicală în bisericile evanghelice, s-ar putea enumera aproape la nesfârșit.

Dar cu ce ajută toate acestea *prezentul*? Acesta este marcat de străduania de a menține ceea ce s-a păstrat, de a păstra ceea ce considerăm că este valoros și interesant. Din păcate însă, trebuie să ne

[3] Lista completă a celor aproximativ 200 de instrumente și stadiul actual în care se află acestea se poate consulta pe pagina de internet: orgeldatei.evang.ro.

dăm seama că nu totul poate fi păstrat, salvat și continuat. Multe formații corale, baza practică a muzicii bisericești, s-au dizolvat. În continuare dispar unele coruri bisericești, nu demult cel al comunității evanghelice din București. Este nevoie de multă fantezie și energie pentru a contracara acest *decrescendo* continuu, cauzat de exodul etnicilor germani din deceniile trecute.

Îmi este deosebit de greu să povestesc despre orgi. Dintre cele peste 200 de instrumente ale bisericilor evanghelice, doar a treia

Orga Melchior Achxs (1792) din Guștereița, jud. Sibiu

parte sunt în stare de funcționare și cel mai probabil doar zece la sută din orgi sunt într-o stare excelentă. Cum pot fi salvate toate aceste instrumente, atât cele mici, cât și cele mari? Toate sunt orgi istorice, întrucât după cel de-al Doilea Război Mondial, construcția

de orgi a încetat în România comunistă. Excepție fac multiplele reparări și câteva restaurări ale unor instrumente deja existente. Astăzi, aproape toate bisericile orășenești găzduiesc un al doilea instrument, preluat dintr-o comună și restaurat ulterior[4]. Instituții culturale ale statului primesc cu drag instrumente vechi, de valoare, dacă acestea le sunt donate și, pe deasupra, restaurate[5]. Toate celelalte instrumente, în majoritate, sunt în pericol să cadă pradă hoților, rozătoarelor, sau se degradează în timp, nefiind folosite. Din păcate, acest lucru se întâmplă văzând cu ochii și auzind cu urechile! Fiecare reparare, fiecare inaugurare a unei orgi după o restaurare reprezintă o victorie pentru noi. Și în anul 2017 am avut fericita ocazie să particip la un asemenea eveniment[6].

Concert al Corului Bach cu Recviemul de W.A. Mozart la Sibiu (2012)

[4] Orgi mutate din biserici sătești se regăsesc azi la Brașov, Sibiu, Sebeș, Făgăraș, București.

[5] Academia de Muzică din Cluj găzduiește orga istorică Maetz (1819) din satul Hoghilag (jud. Sibiu).

[6] În 29 iulie 2017 s-a inaugurat orga istorică Schneider (1843) din satul Seleuș (jud. Mureș) după o restaurare completă.

Oare sunt totuși mai multe șanse decât am bănuit până acum? Bineînțeles, toate acestea sunt condiționate și financiar. Nu toate comunitățile pot sau sunt dispuse să vândă o pădure pentru a achiziționa o orgă scumpă. Despre o construcție nouă nici nu poate fi vorba! Spre exemplu, cele patru restaurări de orgi ale anului 2014 au beneficiat de finanțări diferite: din partea Consiliului Județean Sibiu (orga Sauer din Biserica Sf. Ioan Sibiu), din fonduri proprii și sponsori ai Parohiei evanghelice (orga Rieger din Orăștie), din inițiativa unei întreprinzătoare (orga Maetz din Cincșor, jud. Brașov) sau prin străduința unui preot care a reușit să sensibilizeze sponzori chiar din rândul unori prieteni mohicani din Wisconsin/SUA (orga Achxs din Guștereița, jud. Sibiu).

În toate aceste cazuri, se pune problema folosirii orgii și după inaugurare. De mult ducem lipsă de organiști și organiste, de muzicieni, în bisericile noastre. Lipsa de personal este punctul nostru nevralgic. Limba germană, de secole un specific evanghelic în Transilvania, se dovodește uneori a fi un obstacol. A fi organist în cadrul Bisericii Evanghelice din Transilvania este cu adevărat greu fără cunoașterea limbii germane! Pe de altă parte, enoriașii sunt indignați dacă de sărbători corul intonează piese cu text românesc, limba română fiind limba maternă a dirijorului și a unei părți din coriști. Puține sunt cazurile în care dirijorul de cor sau organista se angajează pentru muzica bisericească evanghelică fără a cunoaște limba oficială a acestei biserici.

Și cum se prezintă *viitorul*? Într-un mediu preponderent ortodox, muzica bisericească evanghelică are totuși șansa ei. Muzica de orgă este savurată de multă lume, iar la unele concerte se umple biserica. A cânta și a asculta oratorii nu este posibil decât în ambianța bisericilor evanghelice, dacă exceptăm concertele corurilor profesioniste ale Radio-Televiziunii Române din București și ale filarmonicilor de stat din București, Cluj sau Târgu Mureș. Dacă se pregătește un oratoriu, Corul Bach al bisericii sibiene își îngroașă rândurile. Acest lucru îl poate confirma și colegul Steffen Schlandt din Brașov. Numai o parte dintre coriști aparțin comunității. Însă toți se supun cu entuziasm „supliciului" de a studia complicatele

partituri ale oratoriilor baroce, clasice sau chiar moderne. La concerte, numerosului public i se oferă o traducere în limba română a textelor cântate. În acest context merită menționat că traducerea textelor de coral și a ariilor contemplative ale barocului reprezintă o adevărată provocare. Dar există și compensări: „Nici nu am observat că au trecut două ore" mărturisește o spectatoare după audierea oratoriului „Johannespassion" de Johann Sebastian Bach.

De asemenea, muzica evanghelică bisericească are o șansă, dacă mai există artiști care o creează sau o revigorează. Aici trebuie amintit compozitorul Hans Peter Türk din Cluj (n. 1940), care nu s-a sfiit să compună și piese pentru iubitorii neprofesioniști ai muzicii. Nu puține dintre operele sale sunt scrise pentru inaugurări de orgi renovate sau alte sărbători ale Bisericii Evanghelice. El a pășit pe un drum care ar putea să aducă șanse noi: într-una din lucrările sale pentru orgă (*Toccata*, compusă în anul 1998) citează și prelucrează un vechi cântec popular din Ardeal (*Ze Krúnen, ze Krúnen vorm Borjerdor*). Mie, ca organistă, mi se pare interesantă pătrunderea elementelor de folclor, inclusiv al celui românesc, în compozițiile pentru orgă[7]. Există deja mai multe piese în acest sens și surprinzător este tocmai succesul acestora în cadrul unor concerte de orgă. Naiul, un instrument popular *par excellence*, este de fapt cea mai apropiată rudă a orgii. În contextul nostru, în care orga este asemuită cu elementul exotic, cu confesiunea și limba străină, acest procedeu deschide posibilitatea de a integra orga în cultura majorității.

Oare viitorul aparține unor proiecte *crossover*? Răspunsul, bineînțeles, nu-l poate da decât viitorul. La cât va trebui să renunțăm din ceea ce ne aparține, pentru a supraviețui? Și trebuie să ne fie teamă de această tendință? Nu pot să prezint starea de fapt decât cu ajutorul unor exemple de caz.

O afluență mare o prezintă unele coruri de copii de pe lângă bisericile evanghelice, mai ales în mediul urban. Și aceasta în pofida faptului că sunt foarte puțini copii botezați evanghelic. Dar cu toții

[7] Sigismund Toduță (1908-1992): Șapte prelucrări de colinde pentru orgă; Tudor Ciortea (1903-1982): *Partita II pe o temă populară românească*.

Corul de copii din Prejmer (jud. Brașov) la o repetiție, mai 2016

acești copii, să-i motivăm să cânte și să danseze, atunci vom putea pregăti serbări minunate: de ziua recoltei, în ajunul Crăciunului sau cu orice altă ocazie. Adulții se bucură de copiii lor în activitate, cântând cu abnegație. Este dureros, de fiecare dată, dacă auzim din rândurile enoriașilor evanghelici: dar ei sunt de fapt străini, pronunția lor nu este corectă, totuși, ei nu țin de noi! Asemenea atitudini n-au voie să ne descurajeze. Numeroșii copii cu care pregătim un *musical* sau o scenetă de Crăciun, merită orice efort.

Poate acum puteți înțelege dacă colegele obosesc, dacă colegii se resemnează, pentru că această aversiune față de „celălalt", față de „ceea ce nu a fost niciodată" pare a nu se atenua prea ușor.

Ca și alte biserici, Biserica Evanghelică din Transilvania nutrește o șansă în activitatea culturală. Astfel, este posibil ca biserici care au stat nefolosite multă vreme să se umple de public. Unele comunități se reorientează și alocă un buget acestei activități. Este aproape singura șansă de a invita vecinii de altă confesiune în propriul lăcaș de cult. Bisericile își deschid porțile. Muzica răsună și este înțeleasă de către toți. Voci critice ne impută: muzica de cameră și muzica de

orchestră nu sunt muzică bisericească evanghelică. Uneori, consilii ale comunității se consultă în ce măsură să controleze și să cenzureze programele muzicale. Oare este admisibil un concert bisericesc fără un „Tatăl nostru" și fără o binecuvântare din partea preotului? Sau să avem în vedere aspectul financiar, respectiv chirie de sală și bilete de intrare, lăsând orice să se petrecă din punctul de vedere muzical într-o biserică? Cu acești bani poate s-ar putea renova orga.

Veți spune pe bună dreptate: „Toate acestea sunt probleme pe care noi, cei din Occident, le-am avut în urmă cu câteva decenii. Cei de-aici din Transilvania să învețe de la noi și să nu încerce să inventeze totul din nou". Sperăm ca intensificarea contactelor cu colegii din țări cu tradiție în muzica bisericească evanghelică să ne întărească, să ne încurajeze și să ne aducă idei noi, de care avem nevoie stringentă.

Îmi aduc aminte de un detaliu al convorbirilor de la Rostock din septembrie 1989: s-a iscat o dispută despre respirațiile la sfârșiturile de frază ale coralelor evanghelice, mai cu seamă în cele aparținând psaltirii de la Geneva. Eu, pe-atunci, nu am fost conștientă de importanța acestei probleme. M-am simțit neștiuitoare și nu m-am putut ralia unei păreri. Acasă am relatat despre problemele discutate la Rostock și nimeni nu a manifestat un interes deosebit pentru ele. Unii cântă cu pauze la sfârșitul frazelor, alții fără – la noi, ca și la ei. Acum, după mai bine de 25 de ani, cu toții suntem confruntați cu o altă problemă: cine mai cântă corale în biserică? Biserica Evanghelică C. A. din România dispune de aproximativ 10 ani de o carte de corale bilingvă. La diferite ocazii, această carte se împarte printre enoriași: la nunți, botezuri, slujbe de înmormântare, la întâlniri ecumenice, oriunde se preconizează că unii dintre cei prezenți nu cunosc limba germană. Orga conduce cântarea comunității, oamenii țin cartea în mână și, de regulă, nu cântă. Oare va veni ziua când în biserica noastră se va cânta „*Laudă pe Domnul, o suflete și-a lui mărire*" (*Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*)?

În încheiere, voi prezenta un exemplu al unei licăriri de speranță. În clasa de orgă de la Academia de Muzică din Cluj am instruit oameni tineri de diferite confesiuni. Anca, o studentă orto-

doxă din Banat, a urmat timp de doi ani cursul de master la clasa mea de orgă. Paștele ortodox îl sărbătorește întotdeauna cu familia în satul ei natal Liebling (jud. Timiș). În noaptea Învierii merge la biserică. Punctul culminant al liturghiei de Înviere este ceremonialul luminii, urmat de cântarea *Hristos a înviat din morți*, una din puținele cântări ale Bisericii Ortodoxe pe care le cântă întreaga comunitate. Într-una din nopțile de Înviere, Anca, cu frica în sân, s-a așezat la orgă și a acompaniat cântarea comunității. Trebuie știut că la Liebling, slujbele comunității ortodoxe se oficiază în biserica evanghelică părăsită de enoriași cu mulți ani în urmă. Fascinată de acest eveniment, Anca a lăsat să răsune orga și la sfârșitul liturghiei. De atunci, în liturghia Învierii, orga acompaniază an de an cântarea comunității. Astfel, o dată pe an, mai răsună orga bisericii evanghelice din Liebling!

Traducerea în limba română a cântărilor bisericeşti germane, între poezie şi pragmatism.
Cartea bilingvă de cântări a Bisericii Evanghelice C.A. din România din 2007

Gerhild Rudolf*

„Translational Turn: Azi nevoia proceselor culturale de traducere și nevoia analizei lor nu mai poate fi trecută cu vederea – fie în contactul civilizațiilor, în relații și conflicte interreligioase, în strategiile de integrare ale societăților multiculturale (...).”[1]
Doris Bachmann-Medick

After centuries of celebrating the divine services only in German language, the Evangelical Church A. C. in Romania (ECR) embarked during the last few decades on the use of a second language within church. The traditional "Evangelical-Saxon" identity of the congregations is undergoing a changing process. Having lost most of its members through emigration, the Evangelical Church A. C. in Romania copes with new social circumstances which have also an effect upon the choice of language. Therefore, in 2007, the ECR published a bilingual (German and Romanian) hymnal. Translating hymns is an intricate endeavour. The practical use of a bilingual hymn-book is challenging as well. The German-Romanian Evangelical hymnal is a witness of how the diaspora church accommodates itself to new linguistic conditions.

Keywords: *Evangelical Church A.C. in Romania, hymnal, language, translation, German, Romanian, bilingual, sociolinguistics.*

---

* Dr. Gerhild Rudolf este director al Centrului de dialog și cultură „Friedrich Teutsch” al Bisericii Evanghelice C.A. din România, Sibiu. E-mail: rudolfgerhild@gmail.com.

[1] Orig.: „Neuerdings ist die Notwenigkeit kultureller Übersetzungsprozesse und ihrer Analyse nicht mehr zu übersehen – sei es im Kulturenkontakt, in interreligiösen Beziehungen und Konflikten, in Integrationsstrategien multikultureller Gesellschaften [...]” (trad. G.R.), Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften,* Reinbek b. H., Rowohlt, 2010, p. 238.

1. Introducere

Imnologia (învățătura despre cântecele religioase) se preocupă de un domeniu de studiu deosebit de complex, cu multe aspecte particulare. Aspectul studiat aici – întrebări legate de *traducerea* cântărilor bisericești – trebuie tratat interdisciplinar, deoarece pe lângă perspectiva strict imnologică, doar perspectiva socio-lingvistică, interculturală poate să completeze înțelegerea fenomenului.

1.1. Cântarea bisericească – element al practicii evanghelice

Cântările creștine își au rădăcina în practica liturgică a Bisericii primare neotestamentare, care la rândul ei a perpetuat tradiția psalmilor din Vechiul Testament. Istoria cântărilor bisericești în limba germană este strâns legată de Reforma luterană din secolul al XVI-lea, când a avut loc introducerea limbii poporului în slujba divină. În 1523, Martin Luther a început reformarea liturghiei, introducând inovații ce au avut un efect considerabil. „Comunitatea a devenit actor activ în desfășurarea slujbei“[2]. Nu numai predica, cuvântul rostit, a devenit mai importantă, dar și cuvântul cântat a dobândit un rol mai însemnat. Cântarea bisericească „devine, în Biserica Evanghelică, de la început o parte integrantă importantă a slujbei”[3]. Nu poate fi concepută o slujbă evanghelică-luterană fără participarea comunității prin intonarea cântecelor bisericești. Cântatul în comunitate – de regulă acompaniat de orgă – face parte din socializarea bisericească evanghelică și este o practică firească a enoriașilor obișnuiți, o practică care îi și ajută să se simtă acasă în biserică[4]. În afara slujbei, cartea de cântări joacă un rol și în reculegerea privată a credincioșilor.

---

[2] Christoph Albrecht, *Einführung in die Hymnologie,* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1995, p. 18. Orig: „Die Gemeinde wurde zur aktiven Mitgestalterin des Gottesdienstes”.

[3] C. Albrecht, *Einführung in die Hymnologie*, p. 18 [Das Kirchenlied „wird in der evangelischen Kirche von Anfang an wesentlicher Bestandteil des Gottesdienstes”].

[4] Christoph Klein, „Kirche als Heimat”, *Konfluenzen. Jahrbuch der Abteilung Protestantische Theologie an der Lucian Blaga Universität Hermannstadt/Sibiu* 14-

De fapt cântările bisericești sunt lirică funcțională [Gebrauchslyrik], care este folosită într-un context și mediu foarte special. Succesul unui cântec depinde de mai mulți factori.

> Cântările bisericii pot fi analizate după criterii poetice și muzicale generale. Totuși, ele sunt mărturii ale credinței și prin aceasta ele se sustrag unei aprecieri strict estetice. Un cântec care este respins de un istoric literar ca fiind de slabă calitate, poate fi totuși important pentru comunitatea creștină și membrii săi, cum, de altfel, nu puține cântări religioase valoroase nu au fost acceptate de comunitate. Totuși, Biserica cere, pe bună dreptate, de la cântecele sale să fie de calitate poetică și muzicală superioară[5].

1.2. Cerințe pentru traducerea cântărilor bisericești

De ce trebuie să țină cont o traducere reușită? Teologul și expertul în imnologie german, Jürgen Henkys (1929-2015), care a fost el însuși autor și traducător de cântece bisericești, enumeră ca aspecte principale pentru evaluarea traducerilor de cântece următoarele:

---

15 (2014-2015), pp. 230-242. Klein (p. 240) scrie că Biserica, Casa Domnului, devine pentru oameni o patrie, un cămin, și aceasta, printre altele, prin cântări și prin muzică". [„die Kirche, das Gotteshaus" wird den Menschen zur Heimat", zu „einem Zuhause" gemacht [...], unter anderem „durch den Gesang und die Musik"]. Relatări personale despre efectul cântărilor bisericești de a face oamenii să se simtă acasă sunt documentate de exemplu și de David Jonathan Berchem în studiul său *Wanderer zwischen den Kulturen. Ethnizität deutscher Migranten in Australien zwischen Hybridität, Transkulturation und Identitätskohäsion*, transcript, Bielefeld, 2011, p. 581 ș. urm., acordând atenție și rolul mediului intercultural în care trăiesc cei intervievați.

[5] C. Albrecht, *Einführung in die Hymnologie,* p. 9. [„Die Lieder der Kirche können unter allgemeinen poetischen und musikalischen Gesichtspunkten bewertet werden. Trotzdem entziehen sie sich als Glaubenszeugnisse einer rein ästhetischen Bewertung. Ein Lied, das ein Literaturgeschichtler als minderwertig ablehnt, kann durchaus für die Gemeinde und ihre Glieder eine große Bedeutung haben, wie andererseits so manches hochwertige geistliche Lied von der Gemeinde nicht angenommen wurde. Doch legt die Kirche mit Recht an ihre Lieder hohe dichterische und musikalische Maßstäbe"].

> Sunt de regulă trei seturi de caracteristici care la traducerea unui cântec trebuie recunoscute în textul original și care trebuie luate în seamă pentru textul final: caracteristici de care depinde conturul teologic al textului; caracteristici care se manifestă în structura poetică; caracteristici care corespund facturii sale muzicale. Sau, altfel spus: avem de-a face cu interacțiunea provocatoare a enunțului, a formei lingvistice și a cantabilității. Cu cât mai mult ne ocupăm de un text de calitate, cu atât devine mai evident cum acești trei parametri se angrenează – ele aproape nu pot fi separate una de alta[6].

Alte considerente includ întrebarea despre locul cântecului respectiv în cartea de cântări și însemnătatea lui în cadrul slujbei. Important este de asemenea să fie recunoscute și respectate citatele biblice și aluziile la ele. În ceea ce privește vocabularul se ridică întrebarea dacă ar fi mai bine să se arhaizeze sau să modernizeze[7].

Pentru adaptări este valabil ca regulile prozodiei să fie îndeplinite, deci caracteristici ca numărul de silabe și structura strofelor trebuie respectate. Desigur, se înțelege de la sine: „Traducerea nu are voie să încalce regulile gramaticii"[8]. Pe lângă factorii și condițiile enumerate, traducătorul mai trebuie să țină cont și de grupul

---

[6] Jürgen Henkys, „Bewertung von Liedübertragungen" [„Evaluarea traducerilor de cântece"], în Wolfgang Fischer (ed), *Lieder aus anderen Ländern und Sprachen. Teil 6 von Werkbuch zum Evangelischen Gesangbuch, Evangelische Kirche in Deutschland*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2000, pp. 7-15, p. 9. „Es sind in der Regel drei Bündel von Merkmalen, die bei einer Liedübertragung im Ausgangstext erkannt und für den Zieltext berücksichtigt werden wollen: Merkmale, an denen die *theologische Kontur* des Textes hängt; Merkmale, die in seiner *poetischen Struktur* hervortreten; Merkmale, mit denen er der *musikalischen Faktur* entspricht. Anders gesagt: man bekommt es mit dem herausfordernden Zusammenspiel von *Aussage*, *Sprachform und Sanglichkeit* zu tun. Je mehr man sich mit einem guten Text beschäftigt, umso mehr zeigt sich, wie diese drei Größen ineinandergreifen – sie lassen sich kaum gegeneinander isolieren".

[7] Această întrebare este tratată de Umberto Eco, *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen,* Hanser, München-Wien, 2006, p. 214.

[8] J. Henkys, „Bewertung von Liedübertragungen", p. 11. [„Die Übertragung darf die Regeln der Grammatik nicht verletzen"].

țintă. Din ce mediu cultural provin și ce cunoștințe au cei care vor utiliza cântecele traduse? Trebuie ca traducătorul să se adapteze adresanților sau mai degrabă să se bazeze pe faptul că aceștia vor pătrunde în lumea și atmosfera textelor religioase germane din baroc, iluminism, romantism, pietism ș.a.m.d.?[9]

1.3. Nevoia de traduceri ale cântărilor bisericești în limba română în Biserica Evanghelică C.A. din România

De la Reformă încoace, limba slujbelor „Bisericii Evanghelice C.A. din Transilvania" (azi: Biserica Evanghelică C. A. din România/BER) este limba germană[10]. Până la mijlocul secolului al XIX-lea, predicile au fost ținute în limba vernaculară [„gemeinen Landsprach"][11], deci în dialectul săsesc ardelenesc, apoi a avut loc o trecere treptată la limba germană standard. Textele scrise folosite în slujba divină (Biblia, cartea de cântări) erau, după Reformă, în limba germană. Condiționat de procese de emigrație de lungă durată (după 1945 și, chiar mai accentuat, după 1945) și din cauza fenomenului diasporei, resimțit din ce în ce mai puternic, Biserica Evanghelică C. A. din România trece în recenta sa istorie printr-un proces de transformare care afectează și regimul său lingvistic. Percepția ecuației „săsesc = evanghelic"[12], valabilă multe secole, și-a pierdut veridicitatea.

---

[9] Umberto Eco tratează această întrebare în *Quasi dasselbe mit anderen Worten* (p. 216) în contextul traducerii textelor biblice, exemplu fiind cartea Kohelet. Diferiți traducători încearcă ori să redea numele acestui vorbitor ca să fie pe înțelesul adresanților (Ecleziastul/Predicatorul/Cel ce vorbește adunării), ori, invers, să-i facă pe adresanți să se apropie de o înțelegere a lumii ebraice, în care el (Kohelet) vorbește.

[10] Harald Roth, *Kleine Geschichte Siebenbürgens*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar, 2012, p. 57.

[11] Trecerea de la dialesctul săsesc la germana standard ca limbă a predicilor este bine documentată în Georg Daniel Teutsch, *Die Gesamtkirchenvisitation der evangelischen Kirche A. B. in Siebenbürgen (1870-1888),* Harald Roth (ed), Böhlau, Köln-Weimar, 2001, p. XVIII ș. a.

[12] Despre congruența dintre etnie și confesiune: Harald Roth, „Ethnikum und Konfession als mentalitätsprägende Merkmale. Zur Frage konfessioneller Minderheiten in Siebenbürgen", *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* 24. 95 (1/2001), pp. 74-83.

Reacția comunităților bisericești la evoluția demografică se localizează între distanțare de mediul social înconjurător și adaptare la acesta. Enoriași și participanți la slujbe care sunt vorbitori de altă limbă fac parte din ce în ce mai pronunțat din viața cotidiană a minorității confesionale (evanghelice) și lingvistice (germane), care nu se poate sustrage de la fenomenele transculturale actuale. În această situație se pot distinge atitudini, reacții și soluții diverse. Atitudinea comunităților față de participanții vorbitori de altă limbă la slujbele evanghelice se poate manifesta într-o „ospitalitate politicoasă"[13], sau se poate ajunge la o „hibridizare"[14] acceptată, la construcția artificială a unei „culturi sintetice"[15], putându-se observa chiar și intenții hotărâte de misionare, aceasta însemnând că oaspeții de altă limbă și confesiune nu sunt tratați doar în mod politicos, ci sunt invitați și racolați în mod deliberat să participe la viața comunității evanghelice. O analiză detaliată a acestor evoluții actuale în BER, obiectivă și care să cuprindă toată biserica, încă nu a fost realizată.

Cercetători ai interculturalității (S. Gerogiorgakis, R. Scheel, D. Schorkowitz) au constatat că, pentru comunități istorice (cum sunt și comunitățile germane ale Bisericii Evanghelice *în Transilvania), e* valabil*ă* următoarea definiție despre apartenența membrilor lor:

> ...ei împărtășesc valori culturale fundamentale, care se manifestă într-o unitate distinctă a formelor culturale; ei formează un câmp de comunicare și interacțiune socială; ei manifestă calitatea distinctă de membru, aceasta însemnând că ei înșiși se consideră ca aparținând grupului lor și sunt recunoscuți și de străini ca fiind membri ai grupului respectiv[16].

---

[13] Ulrich Ammon, *Die Stellung der deutschen Sprache in der Welt,* De Gruyter, Berlin-München-Boston, 2015, p. 422 ș.urm. [„höfliche Gastfreundschaft"].

[14] Brigitta Busch, *Mehrsprachigkeit,* facultas, Wien 2013, p. 58 [„Hybridisierung"].

[15] Hans-Jürgen Heringer, *Interkulturelle Kommunikation. Grundlagen und Konzepte*, Francke, Tübingen, 2014, p. 156. [„Synthetische Kultur"].

[16] Stamtios Gerogiorgakis, Roland Scheel, Dittmar Schorkowitz, „Integration und Desintegration. Gemeinschaften und Kulturdifferenz", web: https://www2.hu-berlin.de/sppedia/index.php5/Integration_und_Desintegration:Beitrag_6/

În cazul unor astfel de comunități tradiționale, granița lingvistică este, în mod empiric, percepută ca o barieră considerabilă spre mediul social înconjurător. Reprezentanți conservatori ai Bisericii doresc să mențină această barieră cu rădăcini istorice (adică monolingvismul Bisericii) ca o trăsătură specifică a comunității evanghelice și nu văd o necesitate urgentă pentru cărți de cântece în limba română. O voce proeminentă în acest sens este cea a teologului Paul Philippi care susține: „Chiar și cu aparența dorinței de a pătrunde în sfera altor culturi religioase și lingvistice, de exemplu prin editarea unor agende liturgice sau cărți de cântări în mai multe limbi, acest scop să fie urmărit cu mare reținere [deci mai degrabă să nu se urmărească deloc – n. n.]”[17].

Alți preoți însă sunt pentru o deschidere mai mare a Bisericii, care este deja în mare măsură schimbată din cauza diminuării numărului de enoriași, și ei acceptă și o transformare lingvistică, respectiv bilingvismul Bisericii. Ambele grupări urmăresc, după spusele lor, același scop, și anume acela de a păstra biserica vie: unii prin a stărui pe valorile consacrate, care nu pot fi abandonate, deci prin păstrarea propriului profil – ceilalți printr-o deschidere activă către un mediu mai larg, intercultural. Ambele fenomene sunt caracteristice pentru situația în care se află minoritatea devenită foarte mică a comunităților evanghelice de limbă germană, respectiv minoritatea sașilor transilvăneni evanghelici: această minoritate se

---

Gemeinschaften_und_Kulturdifferenz, accesat la 26 noiembrie 2015. [„(...) für die Zugehörigkeit ihrer Mitglieder (...), dass sie fundamentale kulturelle Werte teilen, die sich in einer erkennbaren Einheit kultureller Formen ausdrücken; ein Feld sozialer Kommunikation und Interaktion bilden; distinktive Mitgliedschaft zeigen, das heißt, dass sie sich selbst als ihrer Gruppe zugehörig erkennen und von Außenstehenden als solche anerkannt werden”].

[17] Paul Philippi, „Wir schulden unser Profil. Zur Verkündigungssprache in den evangelischen Kirchen Siebenbürgens”, în *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* 108 (2014), pp. 220-229, p. 228. [„Auch mit dem Anschein des Vorstoßen-Wollens in den Bereich anderer Kirchen- und Sprachkulturen etwa durch die Entwicklung entsprechender liturgischer Formulare oder mehrsprachiger Gesangbücher – sollte mit großer Zurückhaltung umgegangen (also eher nicht angegangen) werden”].

află în câmpul de tensiune dintre păstrarea identității și transformarea identității[18].

Necesitatea de a avea cântări bisericești traduse din germană în română încă nu a fost, după cum se pare, cercetată destul de aprofundat sau motivată destul de precis. În practică însă există deja o serie de traduceri, și acestea sunt și folosite în unele comunități (mai mult despre această temă este de găsit în capitolul „Recepția").

2. Cartea bilingvă de cântări din 2007

În 2007 a apărut la Sibiu, la editura *Hora*, cartea bilingvă de cântări, în germană și română, pentru Biserica Evanghelică C.A. din România, cu titlul bilingv: „Gesangbuch für die Evangelische Kirche A. B. in Rumänien – Carte de Cântări pentru Biserica Evanghelică C. A. din România"[19].

Această carte a fost precedată de două culegeri mai mici de cântări bisericești traduse în limba română, și anume: în 1992, „Carte de cântece a Bisericii Evanghelice C. A. din România"[20], editată de preotul Stefan Cosoroabă la editura Martin Luther din Erlangen/Germania, cuprinzând o selecție de cântece în limba română corespunzând anului liturgic și pentru diferite ocazii; iar în anul 2000, un caiet bilingv cu un număr mic de cântece, „Lieder für Advent und Weihnachten – Cântări bisericești pentru Advent și Crăciun" (editat la Bistrița), elaborate de directorul muzical al BER, Kurt Philippi.

---

[18] Câmpul de tensiune dintre păstrarea identității și transformarea identității este tematizat de Gwénola Sebaux, „Die Banater Deutschen im frühen 21. Jahrhundert – Zwischen Mythos und Wirklichkeit", *Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas,* 63 (2/2014), pp. 73-86, p. 84. Multe dintre observațiile făcute în studiul situației șvabilor din Banat sunt utile și pentru analiza situației germanilor din Transilvania, ambele grupuri fiind minorități germane în statul român.

[19] Landeskonsistorium der EKR/Consistoriul Superior BER (ed), *Gesangbuch für die Evangelische Kirche A. B. in Rumänien/Carte de cântări pentru Biserica Evanghelică C. A. din România*, Sibiu, 2007.

[20] Stefan Cosoroabă (ed), *Carte de cântece a Bisericii Evanghelice C. A. din România*, Erlangen, 1992.

2.1. Geneza cărții de cântări și traducătorii

Geneza cărții de cântări din 2007 nu este documentată fără lacune, dimpotrivă, sunt de găsit doar puține documente oficiale pe această temă. Prefața cărții de cântări oferă câteva indicii sumare cu referire la motivația editorilor și despre grupul țintă. În prefața semnată de Consistoriul Superior al BER, datată la „Rusalii 2007", se constată că au trecut 15 ani de la apariția „Cărții de Cântece" în limba română și „În acest răstimp, dorința de cântări în limba română a crescut simțitor în cadrul Bisericii noastre"[21].

Directorul muzical al BER, Kurt Philippi, care a coordonat proiectul „Cartea de cântări bilingvă", investind și cel mai mare volum de muncă în acesta, își aduce aminte[22], după aproximativ zece ani de la editarea cărții, că pentru el au existat două imbolduri de a începe lucrarea la această carte, și anume: o dată, semnalele din partea unor preoți tineri, care lucrau cu cartea în limba română din 1992, că din punctul lor de vedere cântecele nu erau suficiente ca să acopere necesarul, iar apoi, insatisfacția personală din cauza unor traduceri din cartea premergătoare („pentru că silabele accentuate din versuri nu corespundeau întotdeauna cu bătaia accentuată din melodie").

Pentru introducerea cărții de cântări bilingve spre folosire în Biserica Evanghelică C. A. în România există o hotărâre a celei de-a 74-a Adunări a Bisericii Generale: moțiunea LKZ 2743/2007 din ședința Consistoriului Superior din 5 octombrie 2007 a fost aprobată în unanimitate de Adunarea Bisericii Generale, organul suprem al BER, în data de 24 noiembrie 2007.

> Având în vedere cererea crescândă, cea de-a 74-a Adunare a Bisericii Generale confirmă hotărârea Consistoriului Superior de a edita o carte de cântări bilingvă. Cartea de cântări bilingvă este aprobată în forma prezentată și Consistoriul Superior este confirmat ca editor. Cea de-a 74-a Adunare

---

[21] Landeskonsistorium der EKR/Consistoriul Superior BER (ed), *Gesangbuch für die Evangelische Kirche A. B. in Rumänien...*, p. 9.

[22] Comunicat de Kurt Philippi printr-un e-mail adresat lui Jürg Leutert și Gerhild Rudolf, în 28.10.2015.

> a Bisericii Generale aprobă editarea cărții de cântări bilingve spre uzul ei în Biserica noastră și aprobă și vânzarea ei către cei interesați în țară și străinătate, prin cancelaria și serviciul economic al Consistoriului Superior[23].

În moțiune și în hotărâre nu se specifică despre care două limbi este vorba în legătură cu cartea bilingvă. O „hotărâre de a edita o carte de cântări bilingvă", la care face referire documentul LKZ 2743/2007, nu există în formă scrisă. Prin urmare, Adunarea Bisericii Generale a legitimat o inițiativă care se concretizase deja prin tipărirea cărții de cântări.

Textele cărții de cântări au fost editate de directorul muzical, iar compoziția tipografică a notelor muzicale a fost realizată de muzicianul Gheorghe Brănici. Traducerile aparțin în primul rând lui Kurt Philippi[24] și preotului dr. Stefan Cosoroabă[25], iar la unele texte a colaborat și preotul Johannes Halmen. K. Philippi a prelucrat traducerile lui S. Cosoroabă, apărute deja în 1992, revizuindu-le împreună. Unele reformulări au fost acceptate și preluate, altele nu, astfel încât

---

[23] Consistoriul Superior/Landeskonsistorium der Evangelischen Kirche A. B. in Rumänien *Verhandlungsbericht über die 74. Landeskirchenversammlung vom 24. November 2007, LKZ 298/2008.* Hermannstadt 2008, p. 15. [„Angesichts der wachsenden Nachfrage bestätigt die 74. Landeskirchenversammlung den Beschluss des Landeskonsistoriums zur Erstellung eines zweisprachigen Gesangbuchs. Das zweisprachige Gesangbuch wird in seiner aufliegenden Form genehmigt und das Landeskonsistorium als Herausgeber bestätigt. Die 74. Landeskirchenversammlung genehmigt die Herausgabe des zweisprachigen Gesangbuches zum Gebrauch in unserer Kirche und darüber hinaus auch den Vertrieb an andere Interessenten aus dem In- und Ausland über die Kanzlei und das Kassenamt des Landeskonsistoriums".]

[24] Kurt Philippi, n. 1949 la Brașov, muzician, violoncelist, dirijor de cor, director muzical (consilier) al BER 1985-2014, lector universitar pentru cântare liturgică la Institutul Teologic Protestant din Sibiu.

[25] Dr. teol. Stefan Cosoroabă, n. 1960 la Sibiu, din 1985 preot al BER, din 1996 docent pentru teologie practică la Institutul Teologic Protestant din Sibiu, responsabil BER pentru ecumenism, pedagogia religiei, perfecționarea lectorilor mireni și a voluntarilor; din 2009 manager de proiecte, din 2015 consilier episcopal.

unele cântece au rămas identice cu cele din cartea antemergătoare. Consiliere a venit din partea filologilor Mirela Kulin, Christine Săvescu, Karin Denghel, Gerhild Cosoroabă (aceasta oferind și completarea unor strofe care lipseau). În afară de M. Kulin, însărcinată cu corectura finală, nimeni dintre cei implicați în traducerea și redactarea cărții nu a avut limba română ca limba maternă. Aceasta înseamnă că traducătorii s-au ocupat cu traducerea unor texte din limba lor maternă, germană, într-o limbă străină, pe deasupra într-un domeniu special (limba română religioasă), domeniu cu care nu au avut contact nici prin educația lor obișnuită (la școala de stat cu limba de predare germană), nici prin biografia lor (socializare evanghelică, în limba germană). Putem prezuma, că toți cei implicați s-au perfecționat pe parcursul acestui proiect și au învățat multe[26].

2.2. Structura, conținutul, exemple comentate

Conceptul cărții bilingve de cântări este de a pune la dispoziție o completare a cărții oficiale[27] a Bisericii, din 1974. Conținând doar o selecție de 124 de cântece din cartea originală, ea păstrează totuși numerotația cărții de bază. Selecția cuprinde cântări pentru toate duminicile și sărbătorile anului bisericesc, cât și pentru diferite momente din viața religioasă. Nu sunt cuprinse note bio-bibliografice despre autorii versurilor și compozitorii imnurilor. Aceste informații trebuie căutate în cartea de bază, din 1974.

Cartea de cântări din 2007 cuprinde, pe lângă cântecele bisericești, și „Micul Catehism" al lui Martin Luther („Kleiner Ka-

---

[26] Comunicat de Kurt Philippi printr-un e-mail adresat lui Jürg Leutert și Gerhild Rudolf, în 28.10.2015: „Câștigul pentru mine, care nu vorbesc prea bine românește, a fost acesta: respectul meu față de bogăția limbii române a crescut considerabil". [„Der Gewinn für mich, der ich nicht besonders gut rumänisch spreche: mein Respekt vor dem Reichtum der rumänischen Sprache hat beträchtlich zugenommen".]

[27] Landeskonsistorium der Evangelischen Kirche A. B. in der Sozialistischen Republik Rumänien (ed), *Gesangbuch der Evangelischen Kirche A. B. in der Sozialistischen Republik Rumänien*, Sibiu, 1974 (în Prefața din 2007 este menționat anul 1979, dar publicația menționată este, de fapt, din 1974).

techismus/Micul Catehism"[28]), în formă bilingvă, cu o pondere destul de mare, de 26 de pagini. Preluarea acestui text în cartea de cântări lasă de înțeles intenția editorilor ca această carte să nu fie concepută numai pentru cântarea în slujbele comunității, ci și ca material didactic pentru cateheză, deci pentru educația copiilor și tinerilor, mai ales în perioada pregătirii pentru confirmare, aici fiind vizați și adulții care doresc să treacă la confesiunea evanghelică (ceea ce se face tot prin confirmare). Conform editorilor, „Micul Catehism" este „un text de bază pentru cateheză și pe deasupra cea mai răspândită scriere a lui Luther"[29]. „Micul Catehism" nu are numai funcție catehetică, ci, în cadrul cărții de cântări, îi revine o funcție specială, cea de a ajuta utilizatorii la înțelegerea conținutului cântecelor religioase.

> *Micul Catehism* dorește să îndrume enoriașii evanghelici în problemele vieții și credinței, fiind astfel o premisă fericită pentru receptarea mesajului spiritual al cântărilor bisericești. Ceea ce transmit acestea în forma psaltică a rugăciunii și a preamăririi, se regăsește în *Micul Catehism* sub forma canonică a învățăturii, cele două mărturii ale credinței completându-se în mod fericit în înțelegerea și însușirea valorilor creștine[30].

Traducerea cântecelor a fost o mare provocare. După cum am subliniat la început, în traducerea cântecelor religioase trebuie respectați o mulțime de factori. Deja, denumirile perioadelor anu-

---

[28] Stefan Cosoroabă (ed), *Der kleine Katechismus Dr. Martin Luthers – Dr. Martin Luther: Micul catehism,* Hermannstadt/Sibiu, 1990. Acest text a fost preluat în cartea de cântări din 2007, fără să fie menționată originea lui. Informația despre originea textului mi-a fost comunicată de autor, S. Cosoroabă.

[29] Landeskonsistorium der EKR/Consistoriul Superior BER (ed), *Gesangbuch für die Evangelische Kirche A. B. in Rumänien/Carte de cântări pentru Biserica Evanghelică C. A. din România*, Sibiu, 2007, p. 10. Notă G.R.: Micul Catehism conține sub formă de întrebări și răspunsuri cele mai importante învățături despre Cele Zece Porunci, Crezul, Tatăl Nostru, Cina cea de Taină/Împărtășanie, Spovedanie și rugăciunea lui Luther pentru dimineața, seara și masă.

[30] EKR/BER, *Gesangbuch für die Evangelische Kirche A. B. in Rumänien*..., p. 10.

lui bisericesc nu sunt ușor de tradus, deoarece, în limba română, cea mai uzuală este terminologia Bisericii Ortodoxe Române, care însă nu este întotdeauna compatibilă cu terminologia protestantismului. Ca exemplu poate fi dată denumirea perioadei din anul bisericesc numită în Biserica Evanghelică „Advent". Paralela română ar fi, după calendar, „Postul Crăciunului", ceea ce însă din punct de vedere teologic este o traducere nesatisfăcătoare. Perioada evanghelică de „Advent" este, și ea, într-adevăr o perioadă de pocăință și de pregătire pentru sărbătorirea Crăciunului, dar practica postirii a fost abolită deja de Reformă. „Postul Crăciunului" ca traducere pentru „Advent" ar fi deci ambiguu, transportând și semnificații neintenționate. De aceea, traducătorii au ales pentru versiunea română „adventul", cuvânt care trebuie preluat de utilizatori ca neologism. Totuși, traducătorii nu au fost consecvenți: termenul „Passionszeit", perioada dinaintea Paștelui, a fost redat, în lipsa unei alternative mai bune, cu o denumire română care include noțiunea de post, și anume: „Postul Paștelui". Exemple ca acesta ilustrează cât de greu este a se folosi o limbă potrivită confesiunii evanghelice, fără a prelua în mod automat formulările arhicunoscute dintr-o altă confesiune. Pe deasupra, se ivesc și diferite întrebări teologice, de exemplu: cum ar trebui scris într-o carte de cântări evanghelice în limba română numele Mântuitorului: „Iisus Hristos" (scrierea ortodoxă), „Isus Cristos" (scrierea catolică) sau „Isus Hristos" (scrierea neoprotestantă)? Cartea de cântări bilingvă din 2007 folosește scrierea: „Isus Hristos".

O altă temă de discuții este chiar întrebarea cu privire la denumirea adecvată pentru „Kirchenlied". Ce este mai potrivit: „cântec" sau „cântare"? În cartea bilingvă este favorizată varianta „cântare".

Două exemple scurte sunt menite, în continuare, să ilustreze rezultatul muncii de traducere. Nu întotdeauna a putut fi redat în traducere întregul conținut al versurilor, unele idei din textul original pierzându-se sau fiind înlocuite cu altele (vezi exemplele 1 și 2). Idealul unui limbaj fluent, clar și viu nu a putut fi atins mereu, un impediment fiind obligativitatea respectării metricii. Ca varianta tradusă să fie cantabilă, măsura versului trebuie să fie identică cu

cea din prima limbă. Pentru a respecta metrica, traducătorii recurg la mai multe procedee, cum ar fi inversiunea, prescurtarea, legarea cuvintelor (ex. 2). Cu toate că, în general, textele în limba română sunt mai scurte (litere și silabe mai puține), aceasta nu se adevărește în cazul limbii religioase; unele cuvinte foarte importante și des folosite în cântecele bisericești sunt mai lungi în limba română decât în limba germană. (Herrgott = 2 silabe/ Doamne Dumnezeule = 7 silabe; Tröster = 2 silabe/ Mângâietorul = 5 silabe.)

Exemplul 1, cântarea 295, strofa 3 (p. 137, textul german de L. A. Gotter, 1661-1735):

Vertreib aus meiner Seelen	Din bietul suflet șterge
den alten Adamssinn	gândirea lui Adam;
und lass mich dich erwählen,	în voia Ta voi merge
auf dass ich mich forthin	ca veșnic parte s-am
zu deinem Dienst ergebe	de-a Ta desăvârșire,
und dir zu Ehren lebe,	slujind spre mântuire
weil ich erlöset bin.	împovăratul neam.

Exemplul 2, cântarea 219, strofa 3 (p. 103, textul german de J. A. Rothe, 1688-1758):

Wir sollen nicht verloren werden,	Nu vom pieri în stricăciune,
Gott will, uns soll geholfen sein;	ne-ajută bunul Dumnezeu;
deswegen kam sein Sohn auf Erden	trimis-a fiul Său în lume,
und nahm hernach den Himmel ein,	și L-a-nălțat în cerul Său;
deswegen klopft er für und für	din neam în neam ne va chema:
so stark an unsers Herzens Tür.	Nu rătăciți cu inima.

Imaginea Mântuitorului care bate la ușă (la „ușa inimii" oamenilor), o imagine biblică din Apocalipsa 3:20[31], foarte cunoscută în

[31] *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*, Berlin-Altenburg, 1986. Offenbarung 3,20: „Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. Wenn jemand

religiozitatea populară, a fost, din păcate, pierdută prin traducere (exemplul 2).

Toate cântările din cartea bilingvă sunt perfect cantabile. Majoritatea traducerilor pot fi considerate reușite, cu toate că în unele strofe se regăsesc mici „greșeli estetice". Ca un exemplu pozitiv de traducere reușită poate fi dată cântarea 271 (p. 123 ș. urm., textul german de Bartholomäus Helder, 1585-1635), pentru că aici textul nou creat redă toate ideile din textul original, folosind totodată o limbă care convinge prin simplitatea și naturalețea ei.

2.3. Despre grupul țintă și receptarea cărții de cântări bilingve

Destinatarul cărții de cântări bilingve este numit în prefață, în germană, „der evangelische Christ" (masculin generic, singular), iar în română „enoriașii evanghelici". Deci nu este vorba de o tentație de a racola creștini de altă confesiune. Ultimul alineat al cuvântului introductiv menționează ca grup țintă utilizatori creștini, fără a specifica apartenența lor confesională, dar caracterizați prin plurilingvism: „Este dorința editorilor ca această carte bilingvă de cântări bisericești să contribuie la apropierea creștinilor care au limbi materne diferite"[32].

În actul utilizării cărții bilingve de cântări, se îmbină poezia cu pragmatismul. Calitatea poetică a textelor se relevă abia prin cântatul repetat al cântecelor. Aceasta se datorează și faptului că multe cântări sunt foarte vechi. Unele provin din timpul Reformei, îi aparțin chiar lui Luther, care la rândul său a folosit modele și mai vechi. O parte însemnată a cântărilor din cartea evanghelică de cântece sunt din vremea barocului. Distanța mare de timp și schimbările resimțite în evlavia creștinilor de-a lungul timpului reprezintă o

---

meine Stimme hören wird und die Tür auftun, zu dem werde ich hineingehen und das Abendmahl mit ihm halten und er mit mir". În limba română: Noul Testament București, Editura Societății Biblice Interconfesionale din România, 2013, Apocalipsa 3,20: „Iată, Eu stau la ușă și bat. Dacă cineva va auzi glasul Meu și va deschide ușa, eu voi intra la el și voi cina împreună cu el și el cu Mine".

[32] Landeskonsistorium der EKR/Consistoriul Superior BER (ed), *Gesangbuch für die Evangelische Kirche A. B. in Rumänien/Carte de cântări pentru Biserica Evanghelică C. A. din România*..., p. 10.

provocare pentru utilizatori, care trebuie mai întâi să-și însușească textele, astfel încât să le poată accepta și folosi ca mijloc de exprimare a propriei religiozități. Ca să ajungă la o astfel de utilizare spirituală mulțumitoare este nevoie de ani buni de socializare bisericească și de dezvoltarea unei religiozități protestante personale. Utilizatorii de limbă română au nevoie de o perioadă de acomodare cu aceste cântări. Utilizatorii ocazionali nu se vor descurca la cântare. A cânta direct dintr-o carte un text necunoscut pe o melodie tot necunoscută este o aptitudine de care cei mai puțin dintre contemporani dispun. Aceasta se poate observa la anumite ocazii cum ar fi cununii și botezuri: participanților de limbă română li se pun la dispoziție cărți de cântare sau foi cu cântece, dar ei nu sunt obișnuiți cu ele și *nu cântă*. În cel mai fericit caz, ei urmăresc în liniște textul în limba română, aflând astfel conținutul de idei al cântării. În cazul oamenilor însă, care participă cu regularitate la slujbele evanghelice în limba română, ei își însușesc cu timpul cântarea cântecelor bisericești, ei fiind chiar adevăratul grup țintă al cărții bilingve din 2007.

O dificultate se face simțită în cazul slujbelor bilingve, și anume modul de procedare în cântare: trebuie să se cânte concomitent de unii participanți în germană, de alții în română? Preferabil ar fi să se cânte consecutiv în cele două limbi, alternându-se câte o strofă într-o limbă, urmată de strofa următoare în limba cealaltă, pentru că altfel nu ar suna bine și nimeni nu ar putea percepe cântatul ca frumos și ziditor.

Despre recepția cărții bilingve de cântări încă nu există o cercetare actuală[33]. O anchetă realizată de revista lunară „Kirchliche Blätter" a BER în noiembrie 2001[34] a constatat că în cinci comunități evanghelice orășenești sunt ținute cu regularitate, o dată pe lună,

---

[33] Preotul Gerhard Wagner din Alba Iulia a lansat în iarna 2015 o anchetă printre preoții evanghelici despre experiențele lor cu cartea bilingvă din 2007, în vederea unei eventuale ediții noi, îmbunătățite. Informație primită din partea secretariatului episcopal. Rezultatele anchetei nu îmi sunt cunoscute (n. n.).

[34] Redacția *Kirchliche Blätter*, „Rundschau", în *Kirchliche Blätter,* Landeskonsistorium der Evangelischen Kirche A. B. in Rumänien (1/2002), Hermannstadt/Sibiu, p. 2.

slujbe evanghelice în limba română, și anume la Brașov, Alba Iulia, Mediaș, Sighișoara și Cisnădie (aici numai până în anul 2004 – n. n.). În 2001, când a avut loc ancheta menționată, încă nu exista o carte bilingvă de cântări, numai cartea premergătoare cu 51 de cântece în limba română), dar în localitățile menționate, slujbele evanghelice în limba română au deja tradiție și aceste comunități folosesc azi cartea bilingvă din 2007. La Sibiu cartea bilingvă de cântări se folosește câteodată la rugăciunile de dimineață în palatul episcopal, în casa parohială (întâlnirea angajaților și colaboratorilor), la slujbe ecumenice în biserica Sf. Ioan [Johanniskirche] și în căminul-spital Dr. Carl Wolff.

Traducerea cântărilor religioase reprezintă o formă specială a transferului cultural. După cum constată Doris Bachmann-Medick în lucrarea ei cardinală *Cultural turns* despre evoluțiile în societatea de azi, că a traduce înseamnă mai mult decât a spune ceva cu cuvintele unei alte limbi, „traducerea înseamnă o transpunere mai cuprinzătoare a raționamentelor, viziunilor asupra lumii și a practicilor divergente străine”[35]. Aceasta devine evident și în cazul recepției cărții bilingve de cântări analizate.

3. Aprecieri și perspective

Cartea germano-română de cântări din 2007 a Bisericii Evanghelice C.A. din România este o mărturie a unui transfer cultural într-o regiune de confluențe europene apusene și răsăritene, în cadrul unui sistem etnic, social, cultural și spiritual foarte complex. Expertul în imnologie și traduceri de cântece bisericești din Germania, Günter Henkys, este de părere că „acela care vrea să salveze o bucată de poezie dintr-o limbă în alta trebuie să creeze poezia din nou”[36]. Astfel,

---

[35] D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns*..., p. 243: „Übersetzung bedeutet [...] umfassendere Übertragung fremder Denkweisen, Weltbilder und differenter Praktiken”.

[36] J. Henkys, „Bewertung von Liedübertragungen...”, p. 11. [„Übersetzen heißt verändern. In jeder Sprache wird mit eigener Valuta bezahlt. Wer ein Stück Poesie in die andere Sprache retten will, muss es neu erschaffen”].

traducerile bune sunt re-creații, care și în limba țintă sunt apreciate ca texte valoroase. Există încă foarte puține exemple de traduceri de poezie religioasă din limba germană în limba română. O operă excepțională este cu siguranță „Patima și Moartea Domnului și Mântuitorului nostru Isus Hristos" de Vasile Aaron (1805/1808), inspirată din epopeea „Der Messias" (1773) a poetului german Friedrich Gottlieb Klopstock. Aaron folosește o limbă clară, vie și naturală și dă epopeii religioase românești „o formă pe înțelesul și pe sufletul cititorilor săi"[37].

În cazul cărții bilingve de cântări a BER din 2007, folosul practic primează față de prestația poetică. Cartea de cântări este un indiciu că se caută o adaptare la noua situație socio-lingvistică a congregațiilor luterane. Dorința de a se face înțeles nu este numai una tipic protestantă (un deziderat fundamental al Reformei a fost chiar acela ca oamenii să înțeleagă lucrurile religioase) ci este o dorință umană general valabilă. Ulrich Ammon, expertul sociolingvisticii germane, notează:

> În socio-lingvistică, condițiile adaptării lingvistice (engl. *accomodation*) la partenerul de comunicare este, de decenii, un domeniu de cercetare căruia i se acordă atenție și care este legat, nu în cele din urmă, de numele lui Howard Giles (Giles 1977; Giles/ Bourhis/ Taylor 1973; 1977). În comunicare, și mai ales în convorbiri, adaptarea este considerată o nevoie umană fundamentală care, în ultimă instanță, s-ar putea să fie chiar ancorată genetic. (Burgeon/ Stern/ Dillman 1995, Capella 1997; Pellech 2002 – Indiciu dat de Peter Trudgill)[38]

---

[37] „Cercetătorii sibieni Liliana și Ioan-Nicolae Popa, îngrijitorii actualei ediții și semnatari ai studiului introductiv, pun în paralel scrierea lui Vasile Aaron cu sursa ei de inspirație, faimoasa epopee religioasă „Der Messias" a poetului german F. G. Klopstock (1724-1803), a cărei substanță Aaron o preia și o remodelează radical, dându-i o formă pe înțelesul și pe sufletul cititorilor săi" (URL: http://www.edituracurs.ro/?2,vasile-aaron-patima-%C5%9Fi-moartea-domnului-%C5%9Fi-m%C3%A2ntuitoriului-nostru-isus-hristos, accesat pe 2 ianuarie 2016).

[38] U. Ammon, *Die Stellung der deutschen Sprache*..., p. 423. Orig.: „In der Soziolinguistik sind die Bedingungen sprachlicher Anpassung (engl. *accomodation*) an Kommu-

Cine se adaptează la cine, aceasta „depinde mai ales de raportul de putere dintre partenerii de comunicare, concretizat în rolurile relaționale, dar și de cadrul cultural și condițiile circumstanțiale”[39].

În Biserica Evanghelică C.A. din România se poate constata tendința ca enoriașii vorbitori de germană (asumând rolul gazdei) să se adapteze – și din politețe – participanților și vizitatorilor vorbitori de română, chiar dacă aceștia sunt, în acest cadru, în minoritate. Din această situație ar putea evolua pe termen lung o hibridizare culturală. Cele două colective lingvistice și culturale, care se întâlnesc în cadrul confesiunii, se influențează reciproc. „Hibriditatea apare în situații de intersecții culturale, și anume idei și raționamente parțial antagoniste din medii [«Lebenswelten»] culturale, sociale sau religioase diferite sunt re-alcătuite, formând modele noi de acțiune și gândire”[40]. Despre gradul de deschidere, adaptare până la hibridizare, opiniile sunt divergente. Împotriva unui amestec al limbilor în slujbele evanghelice și pentru o formă de organizare a comunității care ține cont de limbile diferite se exprimă Paul Philippi: „Chiar și având aceeași credință, o organizare a comunității pe criterii de limbă și formă de expresie culturală poate fi adecvată. Comuniunea bisericească poate fi asigurată chiar prin recunoașterea și respectarea diversității”[41]. Pentru slujbele bi-

---

nikationspartner seit Jahrzehnten ein beachtetes Forschungsgebiet, das nicht zuletzt mit Howard Giles in Zusammenhang gebracht wird (grundlegend dazu Giles 1977; Giles/Bourhis/Taylor 1973; 1977). Dabei gilt sprachliche Anpassung in der Kommunikation, vor allem im Gespräch, als menschliches Grundbedürfnis, das letztlich sogar genetisch verankert sein könnte (Burgeon/Stern/Dillman 1995, Capella 1997, Pellech 2002 – Hinweis von Peter Trudgill).

[39] U. Ammon, *Die Stellung der deutschen Sprache*..., p. 434.

[40] Naika Foroutan, web: http://www.bim.hu-berlin.de/de/projekte/2008/04/01/2015/06/01 hybride-europaeisch-muslimische-identitaetsmodelle-heymat/, accesat pe 6 decembrie 2015. „Hybridität tritt auf in Situationen kultureller Überschneidung, d. h. teilweise antagonistische Denkinhalte und Logiken aus unterschiedlichen kulturellen, sozialen oder religiösen Lebenswelten werden zu neuen Handlungs- und Denkmustern zusammengesetzt”.

[41] Paul Philippi, „Apostelgeschichte 6, 1-6 als Frage an die Kirche heute”, în *Konfluenzen*..., pp. 191-206, p. 206 [„Auch bei gleichem Glauben kann eine

lingve încă lipsește experiența pentru a putea trage concluzii, cum ar putea fi aceste slujbe organizate cel mai bine. Mai nou, s-a încercat și cu mijloace tehnice moderne (puțin estetice și, din punct de vedere liturgic, discutabile), și anume au fost proiectate, în timpul slujbei, traducerile textelor cântecelor și a pericopei predicii pe un ecran mare, în nava bisericii (de exemplu, la Brașov, în Ajunul Crăciunului 2015). Și în acest caz lipsesc încă experiențe și concluzii convingătoare.

De aceea, această contribuție va fi încheiată cu o întrebare, pe care episcopul emerit dr. dr. h. c. Christoph Klein a identificat-o: „Tocmai această întrebare este de mare actualitate la noi: unde, când și cum să ne folosim în slujbele noastre de limba română? Și această problemă o putem trata corect numai dacă nu pierdem din ochi scopul acela de a percepe și de a comunica: Biserica înseamnă «acasă»”[42].

---

nach Sprachgruppen und Kulturformen unterschiedene Organisationsform der Gemeinde angemessen sein. Kirchengemeinschaft kann durch respektierte Vielfalt geradezu gesichert werden”].

[42] C. Klein, „Kirche als Heimat”, în *Konfluenzen*..., p. 241 [„Aber gerade diese Frage ist bei uns sehr aktuell: Wo, wann und wie sollen wir uns in unserem Gottesdienst der rumänischen Sprache bedienen? Auch mit diesem Problem kann man nur recht umgehen, wenn man das Ziel vor Augen behält: Kirche als Heimat zu verstehen und zu vermitteln”].

Muzica drept propovăduire – de unde provine această idee?*

Rudolf Pacik**

Singing in church means responding (in glorification) to God's appeal and his doing: the majority of religious denominations would agree to this sentence. However, the idea of singing not being oriented towards God exclusively but addressing the human beings and hence communicating the word of God like a sermon has not been accepted in general. This thought evolved out of the German Protestantism in the 16th and 17th century based on Martin Luther's opinion of proclamation and his relation to music, but many of these beliefs correlate with the situation in music history up until the end of the baroque era: thus, changes in the manner of composing began at the end of the 15th century to the point of a "music of expression" [Ausdrucksmusik]. In the 20th century we can observe a limited comeback of these views.[1]

---

* Acest articol provine dintr-un referat prezentat la Congresul internațional al „Universa Laus" din Worth Abbey, GB (21-25 August 1989). Textul a fost publicat în limba germană în *Musica Sacra* 109 (1989), pp. 510-514 și în *Heiliger Dienst* 50 (1996), pp. 59-64. Traducere de Nadia Badrus.

** Rudolf Pacik, Mag. art. Dr. Theol., a fost profesor de liturgică și de teologie sacramentală la Facultatea de Teologie Catolică a Universității „Paris Lodron" din Salzburg până în 2012. Email: rudolf.pacik@a1.net.

[1] Sursele din secolele XVI-XVIII sunt indicate în notele de subsol. În rest, s-a renunțat la indicații detaliate. Prezint (alfabetic) literatura utilizată: Karl Barth, „Zur Frage der Kirchenmusik", *Bremer kirchliche Monatshefte* 2 (1930), p. 144 și următoarele; Walter Blankenburg, „Kann Singen Verkündigung sein? Vom gesprochenen und gesungenen Wort Gottes" [1953], în Walter Blankenburg, *Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Zu seinem 75. Geburtstag*. ed. Erich Hübner, Renate Steiger, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1979, pp. 298-313; Friedrich Buchholz, „Gregorianik heute" [1955], în Friedrich Buchholz, *Liturgie und Gemeinde. Gesammelte Aufsätze*. ed. Joachim Mehlhausen, Kaiser, München, 1971 (Theologische Bücherei 45), pp. 64-79; Friedrich Buchholz, „Zum Verkündigungscharakter des Singens", *Musik und Kirche* 26 (1956), pp. 260-272; Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Volk, Köln, 1967; Willibald Gurlitt, „Musik

Keywords: *Singing as proclamation of God's word, Musical rhetoric [Klangrede], Music in Lutheran worship, Cantata, Martin Luther*

1. Viziunea lui Martin Luther despre muzică și propovăduire

Una din cerinţele principale ale lui Luther a fost de a restabili caracterul propovăduitor al liturghiei. El a criticat, între altele, faptul că la serviciul divin de la sfârșitul Evului Mediu oamenilor le fusese „geschwygen" [trecut sub tăcere] Cuvântul lui Dumnezeu[2]. Acest lucru se referă la prezentarea predicilor și rugăciunilor în limba latină, la conţinutul propovăduirii și la faptul că predica nu era considerată o componentă obligatorie a serviciului divin și a liturghiei orelor.

Deși Luther a acordat o valoare atât de mare predicii, nu a limitat câtuși de puţin propovăduirea la aceasta. Luther și, după el, teologii luterani susţin că propovăduirea se realizează în multe moduri, dintre care unul extrem de important este cântul (mai

---

und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit", *Hélicon* 5 (1944), pp. 67-86; Götz Harbsmeier, *Dass wir die Predigt und sein Wort nicht verachten. Eine Aufsatzsammlung zur Theologie und Gestalt des Gottesdienstes,* Kaiser, München, 1958; Götz Harbsmeier, „Alpirsbach", *Theologische Rundschau. Neue Folge* 25 (1959), pp. 251-280; Walter Kiefner, „Verkündigungsauftrag der Kirchenmusik?", *Evangelische Theologie* 21 (1961), pp. 131-143; Gustav A. Krieg, *Die gottesdienstliche Musik als theologisches Problem. Dargestellt an der kirchenmusikalischen Erneuerung nach dem ersten Weltkrieg*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1990 (Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 22); Winfried Kurzschenkel, *Die theologische Bestimmung der Musik. Neuere Beiträge zur Deutung und Wertung des Musizierens im christlichen Leben*, Paulinus, Trier, 1971; Oskar Söhngen, *Die Wiedergeburt der Kirchenmusik. Wandlungen und Entscheidungen*, Bärenreiter, Kassel, 1953; Oskar Söhngen, *Theologie der Musik*, Stauda, Kassel, 1967 (variantă prelucrată și extinsă a Oskar Söhngen, „Theologische Grundlagen der Kirchenmusik", în *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes. Band 4*, Stauda, Kassel, 1961, pp. 1-267); Matthias S. Viertel, „Kirchenmusik zwischen Kerygma und Charisma. Anmerkungen zu einer protestantischen Theologie der Musik", *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 29 (1985), pp. 111-123.

[2] Martin Luther, *Werke. [Weimarer] Kritische Gesamtausgabe*. 1883 și următoarele (= WA), 12, p. 35/11.

ales polifonic!). În prefaţa la cartea cu corale a lui Johann Walter din 1524, Luther afirmă că a adunat cântece religioase pentru „das heylige Evangelion, so itzt von Gottes gnaden widder auff gangen ist, zu treyben und ynn Schwanck zu bringen”[1] [„a sprijini și a răspândi sfânta Evanghelie, care acum, prin îndurarea lui Dumnezeu, a apărut/ a înflorit din nou”]. Iar primul manual luteran ortodox de dogmatică[2] afirmă: ori de câte ori un text biblic este repetat de oameni, indiferent în ce formă (citit, scris, predicat, cântat), el acţionează precum Cuvântul lui Dumnezeu.

Luther a fost mult mai receptiv faţă de muzică decât ceilalţi reformatori (Zwingli, cum se știe, a eliminat din liturghie orice fel de muzică, Calvin a admis doar cântul enoriașilor, pe o singură voce, fără acompaniament, cu text biblic). Faptul că Luther cânta la câteva instrumente și a compus muzică nu explică satisfăcător deschiderea sa (și Zwingli era foarte înzestrat muzical!). Se reflectă aici mai degrabă bucuria sa faţă de Creaţie. Muzica este „eine edle, heilbringende und fröhliche Kreatur”[3] [„o creatură nobilă, izbăvitoare și veselă”], un dar minunat al lui Dumnezeu[4] (în dublu sens: dar care provine de la Dumnezeu și modalitate prin care Dumnezeu se poate comunica). Nu este surprinzător că Luther plasează muzica imediat după teologie[5]. Dintre compozitori, îl aprecia îndeosebi pe Josquin des Prez (cca 1450-1521), creatorul noii muzici expresive[6].

---

[1] M. Luther, WA 35, p. 474, 13 și următoarea.

[2] Johann Wigand, Matthäus Judex, *Syntagma seu corpus doctrinae Christi [...]*, J. Oporinus, Basel, 1560, pp. 409-412.

[3] M. Luther, WA 50, p. 373/8.

[4] M. Luther, WA 50, p. 368/4f; Martin Luther, *Werke. [Weimarer] Kritische Gesamtausgabe*. *Tischreden* 1912 și următoarele (= TR), numărul curent 968.

[5] M. Luther, WA 30, p. 2, 696/12; M. Luther, TR 7034.

[6] „Josquin [...] ist der Noten Meister: die haben's müssen machen, wie er wollte; die andern Sangmeister müssen's machen, wie es die Noten haben wollen”. Cf. Johannes Mathesius, *Historien/ Von des Ehrwirdigen in Gott Seligen thewren Manns Gottes/ Doctoris Martini Luthers/ anfang/ lehr/ leben vnd sterben/ […]*, U. Neuber, Nürnberg, 1566, 12. Predigt. Ausgabe: Concordia Publishing House, St. Louis, MO, 1883, p. 227 și următoarea.

[„Josquin [...] este stăpânul notelor: care [note] trebuie să facă așa cum vrea el; ceilalți maeștri ai cântului trebuie să facă așa cum vor notele”.] Evaluarea lui Luther este valabilă nu numai pentru muzica bisericească, ci pentru muzică în totalitatea ei. Firește, efectul ei este deplin doar dacă se leagă de Cuvântul lui Dumnezeu. Concepţia lui Luther în această privinţă poate fi rezumată în următoarele teze:

1. Credinţa ne îndeamnă de la sine să cântăm – ca preamărire și ca (neintenţionată) comunicare. Cine crede în Cristos, cine a înţeles ce a făcut Cristos pentru noi – scrie Luther în prefaţa la *Babstsche Gesangbuch* din 1545 – acela nu poate decât să cânte despre aceasta, pentru ca astfel să transmită mai departe mesajul și să-i molipsească pe alţii cu bucuria sa. Cine nu face astfel arată că nu crede[7].
2. Muzica (cântări cu text biblic, respectiv religios) ajută, ca instrument și lucrare a Sfântului Duh, la deșteptarea credinţei. Cântat, Cuvântul are o mai mare penetrabilitate faţă de cel doar rostit, deoarece implică raţiunea și afectul, cuprinde omul în totalitate[8]. Însă la aceasta – atât la crearea cânturilor, cât și la prezentarea lor – participă și Sfântul Duh[9].
3. Muzica, îndeosebi noua muzică expresivă, poate deveni o alegorie a Evangheliei. Evanghelia, care eliberează de Lege, se exprimă în libertatea artistică cu care compozitorul tratează regulile transmise prin tradiţie[10]. [„Astfel Dumnezeu a predicat Evanghelia și prin muzică, după cum se vede la Josquin, a cărui întreagă compoziţie se scurge bucuros, de bunăvoie, blajin, nu este constrânsă și silită prin reguli”.]

---

[7] M. Luther, WA 35, p. 477/6-12.

[8] M. Luther, WA 4, p. 140/31-34.

[9] M. Luther, WA 17, p. 2, 306, 31 și următoarea; WA 46, p. 315/12; TR 4627; WA 50, 371, pp. 9-13.

[10] M. Luther, TR 1258: „Sic Deus praedicavit euangelium etiam per musicam, ut videtur in Josquin, des alles composition frolich, [fröhlich] willig, milde heraus fleust [fließt], ist nitt zwungen [nicht gezwungen] und gnedigt [genötigt] per regulas [...]”.

(Astfel, simultan, compozitorul e considerat drept unealtă a lui Dumnezeu!)

La Luther și la teologii luterani misiunea propovăduitoare a muzicii, după părerea mea, nu este limitată la un anumit gen sau la un anumit loc din liturghie. E însă ușor de înțeles că, totuși, partea verbală a slujbei a atras treptat către sine o asemenea muzică „propovăduitoare". Mai întâi, spre sfârșitul secolului al XVI-lea, întâlnim motetele cu citate biblice [Spruchmotetten]: în cadrul Evangheliei intonate în cantilenă, corul evidențiază anumite versuri prezentându-le polifonic. Ulterior, aceasta se realizează într-o piesă aparte, după Evanghelie: muzica Evangheliei [Evangeliumsmusik]. Din ea se dezvoltă concertul religios [Geistliches Konzert]: de la mijlocul secolului al XVII-lea, muzicile Evangheliei conțin, alături de textul pericopei zilei, un alt pasaj biblic, adecvat Evangheliei, sau numai pe acesta; sunt folosite și poezii religioase, mai ales strofe de cântece. Concertele în mai multe părți și cu atât mai mult cantatele care se desprind din ele îmbină prezentarea textului, interpretarea sa (*explicatio*) și utilizarea (*applicatio*), fiind așadar o a doua predică, chiar prima din punctul de vedere al succesiunii (pericopă/cântec principal/Evanghelie/„muzică"/Credo/predică) chiar prima. Concertul religios și cantata devin centrul muzical al serviciului divin luteran, care pornește de la Evanghelia zilei, considerată „caput et principale" (Michael Praetorius).

A doua și a treia teză din cele amintite mai sus dau de înțeles că viziunea lui Luther a fost marcată de propria trăire a muzicii expresive. Căci abia acest nou mod de a compune a înlesnit declamarea raportată la limbaj (pe care, conform mărturiei lui Johann Walter, o stăpânea și Luther; era vorba de a plasa „toate notele pe text potrivit cu accentul și armonia corecte"[11]; însă, în plus, cuvintele Scripturii erau prezentate și actualizate melodic, armonic, ritmic, contrapunctic: „Notele fac textul să trăiască"[12]. Compozitori ca Ludwig Senfl, Leonhard Lechner, Johannes Eccard, ulterior Heinrich Schütz sunt în principiu și teologi care, prin muzica lor, fac exegeză.

[11] M. Luther, WA 35, 82.
[12] M. Luther, TR 2545b.

2. Concepţia despre muzică în Renaștere și baroc

Cu aceasta ajungem la cea de-a doua rădăcină care se află la baza ideii de „muzică drept propovăduire": viziunea despre muzică în Renaștere și baroc. Din Antichitate au existat două modalităţi de a interpreta muzica: 1. pornind de la efectele pe care (potrivit învăţăturii etice platoniciene) le exercită asupra oamenilor unitatea cuvânt – muzică – mișcare; 2. pornind de la ordinea bazată pe numere: la fel ca în întregul cosmos, și în muzică e vorba de proporţii măsurabile (intervale, armonie, ritm). De aceea, muzica, împreună cu geometria, aritmetica și astronomia, alcătuiesc *quadrivium*-ul matematic. Cele două concepţii se menţin și în Evul Mediu. Cântul gregorian, desigur mai mult ca mod de prezentare decât drept compoziţie, este muzică a cuvântului, se orientează după structura sunetului și a înţelesului textului. Însă altminteri domnește „musica mathematica", pentru care muzica este o reprezentare a armoniei cosmice, acum reinterpretată creștinește: ordinea provine de la Dumnezeu creatorul (vezi Înţelepciunea lui Solomon, 11, 20: „toate le-ai rânduit cu măsură, cu număr și cu cumpănă".). Muzica este în primul rând știinţa proporţiilor, „ars musica" a cărei aplicaţie, compunerea, însemnă imitarea legilor date de Dumnezeu, adaptarea la regulile Creaţiei.

În Renaștere și baroc „musica mathematica" îndeplinește încă un rol important. Însă alături de ea apare o altă concepţie, tot mai determinantă: cu noua muzică expresivă („musica riservata"), începând cu lucrările târzii ale lui Josquin, ulterior perfecţionată în madrigalul Renașterii târzii italiene, muzica devine o artă vorbitoare, extinde astfel *trivium*-ul format din gramatică, retorică și dialectică. Este reprezentată așa nu numai structura declamatorie a limbajului, ci și expresiile sale afective, astfel încât ascultătorul simte și el afecte. Compunerea muzicii dobândește o trăsătură subiectivă, orientată spre oameni, care rămâne, firește, obiectiv fixată prin text. Numeroși autori examinează legătura dintre muzică și limbaj. Se încearcă transpunerea muzicală a mijloacelor vorbirii. Până în epoca barocului compozitorii au urmat cerinţa lui Gioseffo Zarlinos

(1517-1590): „Armonia și ritmul trebuie să urmărească vorbirea”[13]. Aceasta a condus consecvent la omofonie și la monodie („seconda prattica”). Deoarece – susține învățătura etică platoniciană – doar unitatea dintre cuvânt, melodie, armonie și ritm îl poate mișca pe ascultător. Concomitent, monodia influențează tehnica compoziției polifonice. Aceasta devine mai rafinată în ce privește mijloacele, mai bogată, mai suplă și dobândește astfel o forță expresivă mai mare.

Desigur, orientarea spre limbaj își pune amprenta diferit în funcție de națiune. Italienii creează intuitiv-experimental – iau ca exemplu comportamentul oamenilor care vorbesc și stările sufletești tipice. Germanii – între care și „clasicii” evanghelici Johannes Eccard (1553-1611), Leonhard Lechner (1553-1606), Heinrich Schütz (1585-1672) – pornesc de la sensul cuvântului, încercând să-l interpreteze și să-l ilustreze pe acesta (ceea ce îi face pe italieni să zâmbească ironic).

În Germania realizările componistice ale secolului al XVI-lea sunt impregnate speculativ și aduse într-un sistem ce poate fi predat; acesta e întemeiat pe retorică, care e predată în școlile superioare și face parte chiar din cultura generală. Pionierul acestei sistematici a fost un dascăl și muzician bisericesc luteran, Joachim Burmeister (1566-1629, născut și crescut în Lüneburg, activ în Rostock; principala sa lucrare: *Musica poetica*, 1606[14]). El aplică retorica și terminologia ei la teoria componistică, analizând lucrări ale unor madrigale din Țările de Jos și italienești, din perioada Renașterii târzii. Inventarul de figuri stabilit de Burmeister a fost transmis mai departe și considerabil extins în toată perioada barocului. Manualele de compoziție conțin lungi tabele cu cuvinte care pot sau trebuie să fie interpretate muzical; textele biblice sunt puternic reprezentate aici.

---

[13] „[...] che l’Harmonia, & il Numero debbeno sequitare la Oratione”, în Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Veneția, 1558, 339, Cartea 4, Cap. 32.
[14] Joachim Burmeister, *Musica poetica. Faksimile-Nachdruck [der Ausgabe] Rostock 1606*, Ed. Martin Ruhnke, Bärenreiter, Kassel, 1955 (Documenta musicologica, 1: Druckschriften-Faksimiles, 10).

Christoph Bernhard (1627-1692), elev al lui Heinrich Schütz (1585-1672) și al lui Giacomo Carissimi (1605-1674), distinge, în lucrarea sa *Tractatus compositionis augmentatus*[15] (cca. 1650), trei stiluri de compoziţie, în funcţie de raportul dintre „oratio" și „harmonia":

Stylus gravis (antiquus, ecclesiasticus) (B. îi numește pe Palestrina, Willaert, Josquin [!])	Harmonia orationis domina
Stylus luxurians communis (Monteverdi, Schütz)	Harmonia și oratio în echilibru
Stylus luxurians theatralis (recitativus, oratorius) (Monteverdi și alţi câţiva maeștri italieni)	Oratio harmoniae domina absolutissima

Pentru a compune corect, muzicianul barocului german are nevoie de retorică drept temelie. Ea nu înlocuiește fantezia creatoare și trebuie încorporată firesc în stilul personal, însă creativitatea este stimulată prin textul prezentat alegoric. Johann Mattheson[16] (1681-1764) subliniază: dacă cineva compune fără acest instrumentar retoric, forţa sa inventivă și finisarea rămân plate. Despre Johann Sebastian Bach, un contemporan al lui, Johann Abraham Birnbaum (1702-1748), profesor de poetică și de retorică din Leipzig, atestă că stăpânea de-

[15] Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*. [f.a.] Internet-Edition von Bernhard Lang, URL: http://www.bassus-generalis.org/bernhard/bernhard_tractatus.html. Vezi Capitolele 3. 21. 35. 43.

[16] Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister [...]*, Ch. Herold, Hamburg, 1739, p. 23 (Vorrede, IX. *Von Perioden*). p. 25 și următoarea (Vorrede, XIV. *Von den sechs Redetheilen*); pp. 180-195 (2. Teil, Kap. 9: *Von den Ab- und Einschnitten der Klang-Rede*). În întreaga carte autorul se referă în mod repetat la discurs – care nu doar instruiește, ci și trezește afecte – ca model pentru compoziţia muzicală.

săvârșit „die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat”[17] [„părțile și avantajele pe care le au în comun elaborarea unei piese muzicale cu retorica”]. Deoarece figurile vorbesc și fără text, ele nu rămân limitate la muzica vocală. Ele pătrund în muzica instrumentală pură, devin independente. Astfel a apărut (ceea ce Mattheson a numit) „Klangrede”[18] [„discursul muzical”]. Către 1800 a dispărut simțul pentru retorica muzicală și astfel legătura față de text ca indicaţie prestabilită. Muzica a devenit expresia sentimentelor individuale.

3. Renașterea ideii de „muzică drept propovăduire” în secolul XX

În anii ’30 ai secolului XX au fost reluate vechile idei ale teologilor și muzicienilor luterani, în cursul mișcării de reformare a muzicii bisericești liturgice, care a redescoperit, între altele, lucrările lui Heinrich Schütz. Teoreticienii acesteia sunt în primul rând Oskar Söhngen (1900-1983) și Walter Blankenburg (1903-1986). Împotriva concepţiilor lor s-a îndreptat profesorul reformat de dogmatică Karl Barth (1886-1968). Deși avea o educaţie muzicală și era (ca și prietenul său Hans Urs von Balthasar) un admirator al lui Mozart, a contestat capacitatea muzicii de a transmite un mesaj, în general, și de a propovădui, în special. Urmându-l pe Barth, acest punct de vedere a fost reprezentat, de exemplu, de Friedrich Buchholz (1900-1967), conducător muzical și ulterior președinte al Kirchliche Arbeit Alpirsbach, și de teologul pastoral Götz Harbsmeier (1910-1979), care fusese influențat, între alții, de Rudolf Bultmann (1884-1976), și se situa aproape de Alpirsbach. Acești ultimi autori subliniază: a

[17] Johann Abraham Birnbaum, „Vertheidigung seiner unparteyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musikus, wider Johann Adolph Scheibens Beantwortung derselben. 1739. Von dem Verfasser des critischen Musikus aufs neue zum Drucke befördert, und mit Anmerkungen erläutert”, în Johann Adolph Scheibe (ed), *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, B. Ch. Breitkopf, Leipzig, 1745, pp. 899-1031, aici p. 997.

[18] Vezi și Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge* [1982], Residenz, Salzburg, 2004.

propovădui cuvântul lui Dumnezeu revine exclusiv predicii. Cântul ar fi exclusiv răspunsul față de propovăduirea mesajului biblic.

Conform lui Oskar Söhngen, nu orice stil muzical este adecvat propovăduirii. Însă muzica secolelor XVI-XVII fusese așa, nu în ultimul rând datorită unității stilistice dintre muzica religioasă și cea laică. După o lungă întrerupere, abia în secolul XX a apărut din nou o asemenea constelație: cu așa-numiții „primi moderni" (Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Béla Bartók, Johann Nepomuk David, Ernst Pepping, Hugo Distler). Ea a produs, spune Söhngen, „renașterea" muzicii bisericești evanghelice ca autentică muzică a serviciului divin și ca purtătoare a cuvântului.

4. Și în prezent?

Acest referat se limitează în principiu la trecut (chiar dacă muzica istorică este interpretată încă și acum și astfel trăiește). Întrebările actuale au rămas neatinse. Câteva dintre ele trebuie măcar menționate în încheiere: este înțeleasă vechea retorică muzicală în prezent de oameni (cu excepția specialiștilor), respectiv poate fi făcută accesibilă? E posibil așa ceva având în vedere pluralismul de stiluri și de audiții? Poate fi inserată muzica veche în serviciul divin așa cum se intenționa la vremea ei? (Repertoriul evanghelic ar fi o îmbogățire și pentru liturghia catolică în limba germană).

Documentul *Universa-Laus '80*, la nr. 5.1[19], desemnează cântul ca „purtător al veștii celei bune". Independent de stiluri istorice determinate, pot fi stabilite criterii pentru o muzică ce nu e doar vehicul pentru texte și care nu îndeplinește doar funcțiile rituale, ci poate fi purtătoare și tălmăcitoare a veștii? Ar fi imaginabil să fie folosită astfel și muzica ce nu are această pretenție?

---

[19] Vezi textul original în limba franceză și traduceri: www.universalaus.org/documents. Versiunea germană a documentului Universa-Laus '80 a apărut în *Gottesdienst* 14 (1980), Heft 15, comentariu, în Claude Duchesneau, Michel Veuthey (eds), *Musique et Liturgie. Le document Universa Laus*. Cerf, Paris, 1988 (Rites et Symboles 17); Prelucrarea în limba engleză: C. Duchesneau, M. Veuthey (eds), *Music and Liturgy. The Universa Laus Document and Commentary*. Translated by Paul Inwood, The Pastoral Press, Washington DC, 1992.

Probleme de identitate în muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*

Costin Moisil**

This paper is the result of an ethnomusicological field research study carried out in several phases in cities, villages, and monasteries from Transylvania in 2012 and 2013. I classified the various musics performed in the Orthodox churches of this region and I tried to find out how these musics were connected to different group identities (of region, age, national etc.) and how they contributed to the construction of these identities.

Keywords: *Byzantine chant, Divine Liturgy, Dimitrie Cunțanu, carols, paraliturgical songs, Transilvania*

Transilvania și ortodocșii din Transilvania

Transilvania este regiunea care ocupă partea centrală și vestică a României de astăzi. În sens larg, Transilvania reprezintă teritoriul aflat odinioară sub stăpânire ungară și austriacă, devenită parte a statului român odată cu sfârșitul Primului Război Mondial și destrămarea Austro-Ungariei. În sens restrâns, termenul se referă la teritoriul

* Acest articol este rezultatul unei cercetări desfășurate în 2012-2013 și finanțate de New Europe College prin programul de burse Odobleja. Articolul a fost publicat inițial în limba engleză: „Problems of Identity in the Orthodox Church Music in Transylvania", în Irina Vainovski-Mihai (ed), *New Europe College Ștefan Odobleja Program Yearbook 2012-2013*, New Europe College, București, 2014, pp. 123-146, iar ulterior în română în volumul *Construcția unei identități românești în muzica bisericească*, Editura Universității Naționale de Muzică București, 2018, pp. 87-111. Aduc mulțumirile mele cele mai călduroase echipei de la New Europe College pentru tot ajutorul pe care l-am primit atât în timpul bursei, cât și după încheierea ei.

** Costin Moisil este conferențiar la Universitatea Națională de Muzică București și cercetător la Muzeul Țăranului Român. E-mail: costin.moisil@unmb.ro.

delimitat de Carpații Orientali, cei Meridionali și Munții Apuseni, teritoriu care se suprapune în linii generale cu fostul principat al Transilvaniei din vremea stăpânirii habsburgice. Transilvania în sens extins cuprinde și ținuturile aflate la vest de fostul principat al Transilvaniei (Banat, Crișana) și la nord de acesta (Maramureș)[1].

Cea mai mare parte a locuitorilor Transilvaniei sunt români. Maghiarii sunt cea mai importantă minoritate, aproximativ 20% din populația regiunii[2]. O proporție însemnată o au romii, însă numărul acestora e dificil de estimat; probabil că procentajul corect se află undeva între 5 și 10%[3]. Germanii și evreii, altădată numeroși, sunt astăzi într-un număr nesemnificativ[4]. În ceea ce privește con-

---

[1] Pentru o prezentare generală a Transilvaniei în Imperiul Habsburgic, vezi Barbara Jelavich, *History of the Balkans*, vol. 1 (*Eighteen and Nineteenth Centuries*), Cambridge University Press, 1990, pp. 150-161, 321-327; Ketih Hitchins, *Românii. 1774-1866*, trad. George G. Potra și Delia Răzdolescu, ed. a II-a revăzută, Humanitas, București, 2004, pp. 246-278; K. Hitchins, *România. 1866-1947*, trad. George G. Potra și Delia Răzdolescu, ed. a III-a revăzută și adăugită, Humanitas, București, 2004, pp. 207-234.

[2] Date demografice (inclusiv structura etnică a populației și corelația între etnie și religie) pot fi accesate pe site-ul Institutului Național de Statistică: http://www.insse.ro/cms/files/RPL2002INS/vol1/titluriv1.htm. Eu am calculat procentajele însumând datele referitoare la cele 10 județe din Transilvania potrivit recensământului din 2002, așa cum apar pe site-ul Fundației Jakabffy Elemér și Asociației Media Index http://recensamant.referinte.transindex.ro (accesat pe 28 iunie 2013). Rezultatele unui recensământ mai nou (2011) sunt prevăzute să fie publicate de Institutul Național de Statistică pe 4 iulie 2013. Datele preliminare apărute în presă (vezi, de pildă, http://www.gandul.info/stiri/recensamantul-populatiei-primele-rezultate-cati-romani-sunt-cati-etnici-maghiari-si-cat-de-mare-este-minoritatea-roma-9200308) arată că diferențele dintre datele din 2002 și 2011 sunt nesemnificative, cu excepția celor privind populația romă.

[3] Proporția romilor din Transilvania e ușor mai ridicată decât media pe țară. Probabil că procentul de 3,2% măsurat de recensământul din 2011 este subevaluat, dar cel real e mai mic decât cel de 10% avansat de unele ONG-uri ale minorității.

[4] În anul 1930 locuiau aproximativ 800 000 de germani și evrei în România (inclusiv în Basarabia și nordul Bucovinei, teritorii anexate de Uniunea Sovietică în 1940). Numărul germanilor a scăzut la aproape 400 000 în 1956, iar astăzi este mai mic de 40 000. Populația evreiască era de aproximativ 350 000 la

fesiunea religioasă, aproximativ 70% din locuitori sunt creștini ortodocși, câte 10% reformați și romano-catolici, 2% penticostali și greco-catolici. Într-o proporție covârșitoare, românii și romii sunt ortodocși, în vreme ce maghiarii sunt reformați sau romano-catolici.

Deși Biserica Română Greco-Catolică (sau Unită cu Roma)[5] are astăzi un număr mic de aderenți, ea a jucat un rol foarte important în istoria românilor ardeleni în secolele XVIII-XIX. Biserica Română Greco-Catolică a apărut în anul 1701, când majoritatea românilor ortodocși au fost de acord să se unească cu Roma, acceptând dogme catolice, dar având dreptul să-și păstreze neschimbate rânduielile liturgice. Mitropolitul Transilvaniei, Atanasie, a fost hirotonit din nou de către catolici, a întrerupt legătura cu Bucureștiul și Constantinopolul și a devenit subordonat Romei. Odată cu îmbrățișarea credinței catolice, clericii au primit drepturi juridice și scutiri de taxe[6].

Pentru mai bine de jumătate de veac, episcopia unită a fost singura instituție bisericească a românilor transilvăneni recunoscută de Imperiul Austriac. Totodată, în condițiile în care nobilimea românească fusese maghiarizată până în secolul al XV-lea, clerul greco-catolic a constituit elita politică și intelectuală: a înființat și administrat școli și tipografii, a trimis tineri la studii

---

sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, iar astăzi de aproximativ 5 000 (Vlad Georgescu, *Istoria românilor. De la origini până în zilele noastre*, Humanitas, București, 1995, pp. 6-7, 207).

[5] Astăzi termenul *unit* este considerat peiorativ de către organizațiile catolice internaționale. Cu toate acestea, Biserica Greco-Catolică din România poartă numele oficial de Unită cu Roma.

[6] Pentru o perspectivă ortodoxă asupra uniației, vezi Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. 2, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1994, pp. 289-317, 361-394. Pentru o perspectivă greco-catolică, vezi Silvestru Augustin Prunduș, Clemente Plaianu, *Catolicism și ortodoxie românească*, Casa de Editură Viața Creștină, Cluj-Napoca, 1994, pp. 50-62, http://www.bru.ro/istorie/istorie, accesat la 1 iulie 2013.

în Viena și Roma, a luptat pentru drepturi politice ale românilor, iar mai târziu – în jurul anului 1800 – a elaborat lucrări de istorie și lingvistică și a pus bazele mișcării iluministe și de renaștere națională.

Nu toți ortodocșii au acceptat însă unirea. Ca urmare a presiunilor acestora și a influenței Rusiei, Imperiul Austriac a admis ca ortodocșii transilvăneni să fie reprezentați de un episcop dependent de Karlowitz, începând cu 1761; în următorii 50 de ani însă, scaunul episcopal a fost vacant jumătate din timp. Peste altă jumătate de secol, în 1864, sub conducerea lui Andrei Șaguna, episcopia ortodoxă a Transilvaniei avea să fie reorganizată ca mitropolie, căpătând puteri religioase depline, și să devină activă politic.

Proporția ortodocșilor și a greco-catolicilor în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea este greu de estimat. În prima jumătate a secolului XX, raportul era aproximativ de egalitate. În 1948, la scurt timp după instaurarea regimului comunist, Biserica Greco-Catolică a fost desființată, iar bisericile și celelalte proprietăți ale ei au revenit Bisericii Ortodoxe. O parte din credincioșii greco-catolici s-au îndreptat către bisericile romano-catolice ale maghiarilor, unde slujba se săvârșea în latină. Alții au ales să facă slujbe în ilegalitate. Cei mai mulți au acceptat însă cu titlu de provizorat, apoi ca pe un fapt împlinit, apartenența la Biserica Ortodoxă. Apartenența la o comunitate sau alta nu a depins decât în parte de diferențele de învățătură dintre cele două Biserici. Pentru o bună parte dintre credincioși pare că aspectul social conta mai mult decât cel dogmatic: era mai important să meargă la slujbă la biserica din apropiere, unde erau obișnuiți să meargă ei și restul satului sau cartierului, și era mai puțin relevant dacă preotul se ruga pentru episcopul ortodox sau pentru papă, ori dacă Crezul era recitat cu *filioque* sau fără. Acest fapt explică, în parte, numărul sub așteptări de ortodocși care au revenit la greco-catolicism după 1989, după cum explică și numărul mare de ortodocși care au acceptat unirea cu Roma în 1701.

Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania: prezentare generală

În acest paragraf voi face o scurtă prezentare a cântării bisericești de astăzi, arătând cine o cântă, unde, când și ce anume cântă. Prezentarea are în vedere muzica din Transilvania, dar – la acest nivel general – multe dintre elementele menționate sunt prezente și în celelalte biserici ortodoxe din România și din întreaga arie balcanică.

Muzica bisericească se cântă, desigur, mai ales în biserici, cu ocazia slujbelor. Ea poate fi cântată și în alte locuri: în casele oamenilor sau chiar în instituții publice la sfeștanii, în procesiuni ori în pelerinaje. În afara contextelor liturgice, ea poate fi ascultată în concerte (uneori în biserici, alteori pe scenă), în transmisiile radio sau TV (înregistrări live sau de studio)[7], în clipurile încărcate pe site-urile de video-sharing[8] sau pe suporturi audio (CD-uri, mai rar casete)[9]. De câțiva ani, în unele biserici instalația de sonorizare difuzează muzică bisericească și în timpul în care biserica e deschisă, dar nu au loc slujbe. Această muzică este redată de pe CD-uri originale sau, mai nou, descărcată de pe internet.

În timpul slujbelor din biserică, muzica este executată de mai multe tipuri de cântăreți. Cel mai important este cântărețul propriu-zis, care e remunerat. Acesta este aproape întotdeauna bărbat[10]. Locul său în biserică este într-o zonă distinctă (*strană*), într-

[7] Canalul Trinitas TV, administrat de Patriarhia Română, este distribuit de către toți providerii de cablu și televiziune prin satelit. Există mai multe posturi locale de radio, care pot fi ascultate și pe internet, patronate de episcopii sau mitropolii. Între acestea, cel mai influent în Transilvania pare să fie Radio Renașterea al Mitropoliei Clujului.

[8] YouTube e probabil cel mai popular site pe care se ascultă muzică ortodoxă, secondat de un site similar produs în România: trilulilu.ro. De asemenea, multe înregistrări audio și video pot fi găsite pe platforma crestinortodox.ro.

[9] Casetele audio au ieșit din uz în orașele din România în anii 2005-2010. Totuși, cântărețul din satul Derșida (jud. Sălaj) asculta muzică pe casete audio, și nu pe CD-uri în anul 2012.

[10] Două exemple de femei angajate pe post de cântăreț sunt menționate în Vasile Grăjdian, Sorin Dobre, Corina Grecu, Iuliana Streza, *Cântarea liturgică*

una din absidele laterale (în partea din față a bisericii), de obicei cea din dreapta. Uneori există mai mulți astfel de cântăreți „oficiali". Alături de cântărețul sau cântărețiii care cunosc regulile cântării se pot afla unul sau mai mulți doritori să ajute, ale căror cunoștințe muzicale și liturgice sunt însă reduse. În altar se află o altă categorie de muzicieni, preoții și diaconii. Rolul lor muzical este redus: de cele mai multe ori se rezumă la a recita melodic anumite cereri sau pasaje din Scriptură. Totuși ei pot veni în strană ca să fie de ajutor cântăreților, în anumite momente.

În bisericile în care există un cor, fie el plurivocal sau monodic, acesta este poziționat în *cafas*, un balcon situat în partea opusă altarului. Corul cântă doar la anumite slujbe: la Dumnezeiasca Liturghie (integral sau începând cu un anumit moment liturgic – Evanghelie sau Heruvic), eventual la înmormântări și nunți. Corul e condus de un dirijor. De obicei dirijorul are o educație muzicală de tip apusean și poate fi din afara comunității. Cântărețul de la strană se poate alătura sau nu corului, depinzând de tipul său de educație muzicală.

În multe biserici, participanții la slujbă își unesc vocile cu cele ale cântăreților enumerați mai sus, pentru cântările de la liturghie și alte câteva cântări de la celelalte slujbe. Credincioșii sunt oameni din toate categoriile sociale. Numărul celor care merg regulat la biserică este greu de estimat: un sondaj recent care avea în vedere întreaga Românie arăta că 22% dintre români afirmă că merg la biserică cel puțin o dată pe săptămână, în vreme ce alți 26% merg la biserică lunar, dar acest procentaj este probabil exagerat[11].

---

ortodoxă din sudul Transilvaniei. Cântarea tradițională de strană în bisericile Arhiepiscopiei Sibiului, Editura Universității „Lucian Blaga" Sibiu, p. 344, 360-361: Angela Beschiu, în Jina (jud. Sibiu), și Ana Goja, în Hălchiu (jud. Brașov).

[11] http://www.inscop.ro/aprilie-2013-increderea-in-biserica-si-comportamentul-religios-predarea-religiei-in-scoli, accesat pe 13 iulie 2013. În opinia mea, mai aproape de adevăr ar fi procentajul de 5%, pe care l-am preluat dintr-un sondaj de opinie din anul 2005. Întrebarea din sondajul din 2013 a fost „Dvs. cât de des mergeți la biserică?", și e posibil ca respondenții să fi luat în calcul și simplul intrat în biserică pentru a aprinde o lumânare sau a spune o rugăciune.

Cântarea se desfășoară la momente bine precizate ale slujbei, care alternează cu pasaje recitate sau cu pasaje recitate ușor melodizat, după cum am amintit mai sus. Slujbele au loc cu o frecvență mai mare sau mică, depinzând de biserică. La cele mănăstirești, slujbele au loc zilnic, la mai multe momente: de obicei, dimineața, după-amiaza și seara. La bisericile de parohie au loc o dată sau de mai multe ori pe săptămână, dar mai importante sub raport teologic și social sunt Dumnezeieștile Liturghii de duminică dimineața și din sărbătorile mari (Paște, Crăciun ș.a.), la care se adaugă slujbele ocazionale cu prilejul nunții, înmormântării sau parastasului. Acestea sunt, de altfel, slujbele la care cântă corul, dacă există unul.

Durata unei cântări variază de la mai puțin de un minut la câteva minute; la mănăstiri se întâlnesc și cântări care pot dura jumătate de oră. Durata unei slujbe e cuprinsă între câteva minute (sub 10 minute, în cazul unei slujbe de comemorare făcută rapid) și câteva ore, și depinde de importanța sărbătorii și locul în care este făcută (în parohie sau la mănăstire). Durata orientativă a Liturghiei de duminică este o oră și jumătate, cam aceeași durată având-o și slujba utreniei care o precedă. Credincioșii vin la slujbă mai devreme sau mai târziu, putând intra în biserică oricând pe parcursul celor două slujbe, însă cei mai mulți se îngrijesc să sosească înainte de începutul liturghiei.

Din punctul de vedere al textului, piesele se împart în două mari categorii: psalmi vetero-testamentari și imnuri. În Biserica Ortodoxă Răsăriteană au fost compuse probabil aproape de o sută de mii de imnuri, multe dintre ele de dimensiunile unei singure strofe. Dintre acestea, câteva zeci de mii sunt încă în practică, inclusiv în mănăstirile din Transilvania. Perioada de înflorire a creației poetice este situată între secolele VII-X, dar imnuri se compun și în zilele noastre. Unele imnuri se cântă mai des, altele mai rar (o dată pe an sau chiar mai rar), potrivit unor reguli relativ precise, dar complicate[12]; la liturghie, cea mai mare parte a repertoriului este invariantă.

[12] Regulile sunt precizate într-o carte numită *tipic*. Una dintre edițiile în uz este Ene Braniște et al., *Tipic bisericesc*, Editura Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba Iulia, 1999.

Regulile indică textul care urmează să fie cântat, însă lasă libertatea de a alege o variantă muzicală sau alta. Anumite variante sunt mai populare, dar nu sunt unice. De asemenea, creația nu este un domeniu închis, și astăzi compunându-se noi variante muzicale. În plus, improvizația joacă un rol important.

Identitatea de grup și identitatea muzicală

Termenul *identitate* este folosit cu variate accepțiuni, depinzând de disciplină (psihologie, sociologie, filosofie etc.), de școala de gândire și, desigur, de autor. În acest studiu urmăresc identitatea de grup, nu cea individuală, și nu voi fi interesat de perspectiva psihologică sau filosofică.

Identitatea se referă la un set de caracteristici împărtășite de membrii unui grup. X și Y, membri ai grupului, sunt caracterizați de o serie de trăsături comune; prin urmare, putem spune că, din perspectiva trăsăturilor definitorii ale grupului, X și Y sunt la fel, sunt identici. Am ales să folosesc o definiție de lucru adaptată după cea pe care Anthony D. Smith a folosit-o pentru identitatea națională[13]. Această definiție comportă două aspecte: pe de o parte, identitatea este „reproducerea și reinterpretarea continuă a unei structuri de valori, simboluri, amintiri, mituri și tradiții care alcătuiesc moștenirea distinctivă a unui grup"; pe de altă parte, ea se referă la „identificarea indivizilor cu acea structură și moștenire și cu elementele sale culturale". Prin urmare, identitatea nu este dată și imuabilă, ci rezultatul unui proces continuu de reinterpretare a caracteristicilor, proces care se desfășoară mai lent sau mai rapid, depinzând de context. De asemenea, identitatea presupune ca membrul unui grup să recunoască valorile și celelalte elemente menționate ca fiind și ale sale (într-o proporție mai mare sau mai mică).

Fiecare persoană are o identitate multiplă, fiindcă oricine trăiește în societate aparține simultan mai multor grupuri. Majoritatea oamenilor au o apartenență etnică, una geografică, dar și o

---

[13] Anthony D. Smith, *Nationalism. Theory, Ideology, History*, Polity, Cambridge, 2001, p. 18.

apartenență familială, profesională, de vârstă ș.a.m.d. Multe dintre aceste tipuri de apartenență pot fi subdivizate, dând naștere la tot atâtea identități. De pildă, cineva poate fi ardelean, dar și român, european, din Țara Chioarului sau altă regiune transilvăneană, din satul X sau din cartierul Y al unui oraș. După cum cineva se poate simți parte a grupului de profesori în general, dar și parte a unui grup mai restrâns, al profesorilor de istoria muzicii vechi din învățământul universitar, de exemplu. De asemenea, se poate întâmpla ca o persoană să aibă identități diferite de același nivel: de pildă, să fie simultan fan al mai multor formații de muzică rock sau echipe de fotbal. Nu rareori se întâmplă ca identitățile să intre în conflict: de pildă, un suporter român al echipelor de fotbal CFR Cluj și FC Barcelona să fie pus în dificultate în situația unui meci Steaua București – Barcelona. E posibil ca alegerea sa să depindă de context: să încline să sprijine echipa pe care o susțin cei cu care a ales să urmărească meciul, de pildă; sau să sprijine echipa românească, dacă se află în emigrație și îi e dor de țară; or, dimpotrivă, echipa catalană, dacă este imigrant în Spania etc. Oricare ar fi decizia, ea este rezultatul unor alegeri personale, dar și al legăturilor cu grupurile din care persoana se consideră că face parte.

Adesea, caracteristicile identitare se definesc prin raportare la alte grupuri și mai puțin prin reflecție asupra trăsăturilor propriului grup. Pus față în față cu o persoană din grupul X, un membru al grupului Y va observa diferențele și le va asuma ca specifice: noi suntem așa, spre deosebire de X, care sunt altfel. Astfel, cei din grupul Y își construiesc identitatea pe baza deosebirilor dintre ei și alte grupuri cu care intră în contact. Unui observator distant, diferențele identitare dintre grupurile X și Y îi pot părea minore, după cum o trăsătură comună celor două grupuri îi poate părea demnă de remarcat; în schimb, grupul Y poate neglija trăsătura în cauză, atâta vreme cât ea se întâlnește la grupurile cu care intră în contact.

Muzica poate furniza componente ale identității unui grup, așa cum o fac și vestimentația, coafura, alimentația, sistemul

economic și multe altele. Aceste elemente legate de muzică ale identității unui grup constituie identitatea muzicală. Ele cuprind întreaga muzică a grupului sau, mai degrabă, anumite părți din ea (piese sau genuri muzicale), indiferent dacă au fost create sau nu, interpretate sau nu de membrii grupului (și indiferent de faptul că sunt folosite și de alte grupuri[14]); maniere de interpretare recunoscute de grup ca specifice; trăsături particulare (timbru, formule ritmice, motive, înlănțuiri armonice etc.). De asemenea, între aceste elemente se pot număra discursuri asupra muzicii grupului; de pildă, între elementele muzicii naționale bisericești românești se găsește mitul potrivit căruia cântarea bisericească românească este mai smerită și se potrivește mai bine rugăciunii, spre deosebire de cea grecească, înclinată către fast[15]; ori cel că Anton Pann a adaptat cântarea grecească apropiind-o de folclorul muzical românesc[16].

Trebuie observat că elementele identitare nu sunt neapărat recunoscute ca atare de către outsiderii grupului. De asemenea, că pot exista elemente identitare comune mai multor grupuri. Cercetarea mea nu își propune să coreleze caracteristicile muzicale cu un anume grup, ci este interesată de modul în care fiecare grup consideră că anumite trăsături sunt ale sale, de felul în care își concepe propria-i identitate.

---

[14] De exemplu, „You'll Never Walk Alone", o piesă dintr-un musical de pe Broadway, a devenit imnul clubului de fotbal Liverpool. Imnul este cântat înainte de fiecare meci acasă de către suporterii clubului aflați pe stadion și a devenit un puternic element identitar. Wikipedia enumeră alte 14 cluburi de fotbal care au preluat ulterior această piesă ca imn. Dintre acestea, trei evoluează în prima ligă germană, iar trei în prima divizie olandeză (http://en.wikipedia.org/wiki/You%27ll_Never_Walk_Alone, accesat la 12 iulie 2013).

[15] Costin Moisil, „Muzica bisericească românească: tradiție și revivalism", în C. Moisil, *Românirea cântărilor: un meșteșug și multe controverse. Studii de muzicologie bizantină*, Editura Muzicală, București, 2012, pp. 20-21.

[16] C. Moisil, „Rolul lui Macarie Ieromonahul și al lui Anton Pann în adaptarea cântărilor în limba română. O cercetare istoriografică", în *Românirea cântărilor...*, pp. 30-31, 36, 43.

Muzici ortodoxe în Transilvania

În anii 2012 și 2013 am desfășurat o cercetare de teren în orașe, sate și mănăstiri din Transilvania (în județele Alba, Bihor, Cluj, Sălaj și Sibiu). Am fost prezent la slujbe, am înregistrat muzică bisericească, am luat parte la un pelerinaj de trei zile către Mănăstirea Nicula și am luat interviuri cântăreților bisericești, preoților și pelerinilor. Obiectivul meu principal a fost studierea muzicii bisericești ca amprentă identitară colectivă. Pentru a atinge acest obiectiv, a trebuit să disting între mai multe tipuri de muzici și să înțeleg normele cântării bisericești transilvănene și raporturile dintre acestea și punerile lor în practică.

În bisericile ortodoxe din Transilvania se disting mai multe tipuri de muzică. Clasificarea am făcut-o ținând cont atât de criterii muzicale, cât și de opinia cântăreților înșiși. Muzica predominantă este așa-numita muzică *cunțană*, după numele preotului Dimitrie Cunțan – sau Cunțanu, după o mai veche ortografiere – cel care a notat și a editat (în 1890) cântările bisericești pe care le preda elevilor săi în seminarul din Sibiu[17]. Muzica din volumul lui Cunțan a devenit normă și s-a răspândit treptat în bisericile ortodoxe transilvănene.

Muzica cunțană își are rădăcinile în muzica bizantină, aceasta din urmă fiind o muzică monodică[18], cu un sistem de notație propriu, și ale cărei melodii sunt încadrate într-unul dintre cele opt moduri[19] și unul dintre cele trei genuri: silabic (o silabă durează de obicei un timp), moderat melismatic (o silabă durează doi timpi) sau bogat melismatic (o silabă durează de cele mai multe ori opt timpi)[20]. În secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului

---

[17] Dimitrie Cunțanu, *Cântările bisericesci. După melodiile celor Opt-Glasuri ale sfintei biserici ortodoxe*, Editura Autorului, Sibiu, 1890.

[18] Spre deosebire de muzica bizantină, cea cunțană nu este acompaniată în mod tradițional de ison.

[19] Împărțirea în opt moduri este una liturgică. Din punct de vedere muzical, fiecare din cele opt moduri conține mai multe sub-moduri.

[20] Folosesc clasificarea și terminologia din Ioannis Arvanitis, „The Heirmologion by Balasios the Priest. A Middle-point between Past and Present", în Ivan

al XIX-lea, copii din Transilvania erau întâlniți la școlile din Țara Românească și Moldova, unde învățau, între altele, cântarea bizantină în limba română. Întorși în Transilvania, aceștia o predau la rândul lor, de data aceasta fără a face uz de notația muzicală[21]. De pildă, Ioan Bobeș – profesorul de la care Cunțan a învățat pe cale orală melodiile bisericești la sfârșitul anilor 1850 – studiase muzica bizantină la seminarul din București ca elev al lui Anton Pann în perioada 1844-1848[22].

Pe măsură ce mitropolia și seminarul din Sibiu – înființat de Andrei Șaguna în 1855 – s-au dezvoltat și au căpătat importanță, muzica cunțană a evoluat distinct de cântarea bizantină în limba română practicată la sud și la est de Carpați. O apropiere între cele două muzici s-a încercat în perioada interbelică – după alipirea Transilvaniei la România – și mai ales în perioada comunistă, când conducerea Bisericii Ortodoxe a dorit o uniformizare a muzicii bisericești pe tot cuprinsul țării. Deși proiectul uniformizării nu a reușit deplin, repertoriul standard promovat de Patriarhia din București a pătruns în timpul comunismului și post-comunismului

---

Moody, Maria Takala-Roszczenko (eds), *The Traditions of Orthodox Music. Proceedings of the First International Conference on Orthodox Church Music. University of Joensuu, Finland, 13-19 June 2005*, University of Joensuu & The International Society for Orthodox Church Music, 2007, pp. 236-238.

[21] Vasile Stanciu, „Manuscrise și personalități muzicale din Transilvania în secolele XVII-XVIII", *Byzantion Romanicon* 3 (1997), pp. 77-78; Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, Editura Muzicală, București, 1989, p. 43, 51, 217-221; Constantin Catrina, *Muzica de tradiție bizantină. Școlile Brașovului*, Arania, Brașov, 2001, pp. 32-34, 73-76.

[22] Sorin Dobre, „Dimitrie Cunțan – repere biografice", în S. Dobre (ed), *Dimitrie Cunțan (1837-1910) și cântarea bisericească din Ardeal*, Editura Universității „Lucian Blaga", Sibiu, 2010, p. 4, 9, 11-12; Nicu Moldoveanu, *Istoria muzicii bisericești la români*, Editura Basilica a Patriarhiei Române, București, 2010, p. 363. Anul 1849 dat de Moldoveanu este greșit, pentru că seminarul se închisese în urma revoluției din Valahia în 1848. Vezi și Victor Frangulea, *Profesorul protopsalt Ion Popescu-Pasărea. Viața și opera*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2004, p. 24.

în Transilvania, cel puțin pentru o parte din cântările Dumnezeiești Liturghii, și cu precădere la oraș[23].

După căderea comunismului, a avut loc o mișcare de reînviere a tradiției bizantine. Cântăreții au căutat să readucă în uz repertoriul din secolul al XIX-lea și să se apropie de stilul interpretativ grecesc, cu ajutorul căruia să redescopere „autentica" veche muzică bisericească românească[24]. În Transilvania, curentul revivalist este dominant în mănăstiri, unde o parte însemnată dintre monahi au fost născuți sau educați în Moldova, Muntenia sau Oltenia, sau au avut experiența Greciei și a Sfântului Munte. Secundar, el poate fi întâlnit în unele biserici din orașele universitare.

Muzica bizantină (numită și *psaltică*) este definită în mod diferit de transilvăneni. Pentru cei mai mulți dintre ei (inclusiv pentru majoritatea cântăreților), cântarea bizantină așa cum o concepe mișcarea revivalistă și cântarea uniformizată din perioada comunismului fac parte din aceeași categorie. În schimb, adepții curentului revivalist disting cele două muzici, atât în ceea ce privește repertoriul, cât și sonoritatea generală, ornamentica și scările muzicale.

O altă muzică, numită *Blaj*, se aseamănă întrucâtva cu cea cunțană. Înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, Sibiu era sediul mitropoliei ortodoxe a Transilvaniei, iar Blaj cel al mitropoliei greco-catolice. Cântarea predată la Blaj și practicată în bisericile unite a continuat să fie folosită și după dispariția Bisericii Greco-Catolice în 1948[25]. Astăzi ponderea ei este sensibil mai redusă de-

---

[23] Despre crearea unui repertoriu standard și uniformizarea cântării bisericești vezi C. Moisil, „The Making of Romanian National Church Music (1859-1914)", în Ivan Moody, Maria Takala-Roszczenko (eds), *Church, State and Nation in Orthodox Church Music. Proceedings on the Third International Conference on Orthodox Church Music, University of Joensuu, Finland, 8-14 June 2009*, The International Society for Orthodox Church Music, Jyväskylä, pp. 225-231; C. Moisil, *Românirea cântărilor...,* pp. 9-18, 174-185.

[24] C. Moisil, „Muzica bisericească românească...", pp. 18-23.

[25] Cântările predate în școlile greco-catolice au fost publicate în Celestin Cherebețiu, *Cele opt versuri bisericești. Vecernie. În felul cum se cântă la Blaj*, Litografia Schildkraut, Cluj-Napoca, 1930.

cât cea a celei cunțane. Varianta Blaj este folosită îndeosebi în nordul Transilvaniei și de către cântăreții mai vârstnici; tinerii din zone foste greco-catolice învață la seminar sau facultate muzica cunțană.

O categorie aparte o reprezintă muzica corală (plurivocală). Ea cuprinde piese pe mai multe voci (de obicei trei sau patru, pentru coruri bărbătești sau mixte), atât armonizări ale melodiilor din muzicile mai sus amintite, cât și compoziții originale, în general de factură tonală. Cei cu care am stat de vorbă par a o vedea ca pe o categorie unitară; sau, mai precis, nu fac în cadrul ei distincțiile pe care le fac între muzicile monodice. Într-adevăr, muzica corală are un caracter special, și acesta nu doar datorită trăsăturilor muzicale ale pieselor din repertoriu. Muzica corală este interpretată doar în unele biserici (mai ales în cele urbane și mai bogate, care pot plăti mai mulți coriști), și doar la anumite slujbe și momente liturgice; este cântată după partitură, iar improvizațiile sunt absente; interpreții pot fi persoane fără legătură cu parohia sau cu credința creștină, dar care știu să citească note.

Alte două categorii speciale grupează piese paraliturgice: *pricesne* și *colinde*. Cele dintâi sunt compoziții relativ recente (secolul al XVIII-lea sau mai târziu, unele compuse chiar în zilele noastre), cu formă strofică și melodie simplă. În biserică se cântă la liturghie, în momentul împărtășirii (de unde și numele: причастие (Sl.) = împărtășire) sau după încheierea slujbei. În afara bisericii, sunt cântate în pelerinaje[26]. Colindele sunt cântate în biserică în aceleași momente ca și pricesnele, însă doar în zilele Crăciunului și ale perioadei de 40 de zile de post care precedă sărbătoarea. Ele grupează două genuri distincte din punctul de vedere al etnomuzicologilor: cântecele de stea (piese create de către cărturarii secolelor XVIII-XIX, cu texte despre Nașterea Domnului, asemănătoare pricesnelor și noëlurilor occidentale) și colindele (piese țărănești anonime, posibil pre-creștine, cu texte de multe

[26] Pentru pricesnele cântate în pelerinajele transilvănene, Constanța Cristescu, „Pilgrimage and Pilgrimage Song in Transylvania", *East European Meetings in Ethnomusicology* 1 (1994), pp. 30-43.

ori nereligioase, ce folosesc un ambitus restrâns)[27]. Distincția între cântecele de stea și colinde este făcută doar de către etnomuzicologi, pentru credincioși (inclusiv pentru cântăreți și clerici) este nesemnificativă.

Identitate în muzica transilvăneană

Interviurile pe care le-am realizat arată că, într-adevăr, ardelenii recunosc o anumită muzică bisericească ca fiind a lor și o preferă altora. Muzicile bisericești nu doar reflectă o preferință personală sau comună, ci sunt și manifestări ale identității și contribuie la construcția identității.

Preferința pentru o muzică bisericească sau alta și legătura acesteia cu identitatea de grup pot fi detectate doar la unii dintre membrii grupului: sunt puțini cei care cunosc muzica bisericească a altor grupuri. Cu precădere în mediul rural, oamenii cunosc muzica din biserica la care obișnuiesc să meargă (în cazul în care merg regulat la biserică), dar știu foarte puține despre muzica din satul vecin sau din orașul apropiat. De pildă, F. participă în fiecare duminică la slujba din biserica din sat, dar nu i s-a întâmplat să participe la liturghie în altă parte, cu excepția perioadei în care a fost internată în spital, când a mers la slujbă în biserica spitalului. F. m-a întrebat mirată dacă cântarea nu e aceeași peste tot și mi-a spus că nu urmărește canalul Trinitas, așa că nu știe cum e cântarea în București. Din această cauză, majoritatea celor pe care i-am intervievat au fost actuali și foști cântăreți bisericești, oameni care au abilitățile necesare pentru a sesiza diferențele între cântări și pentru care aceste diferențe contează.

Una dintre identitățile cele mai bine marcate de cântarea bisericească este cea transilvăneană. Cântăreții răspund adesea că muzica lor bisericească este cunțana și o pun în opoziție cu muzica bizantină. La sosirea în satul S., preotul m-a întâmpinat spunându-mi: „La dumneavoastră în București cântarea în biserică e ca

[27] Pentru colinde și cântecele de stea, vezi Iosif Herțea, *Romanian Carols*, The Romanian Cultural Foundation Publishing House, Bucharest, 1999.

în *Suleyman*", cu referire la un serial turcesc de televiziune despre Soliman Magnificul, foarte popular în estul Europei. Pentru mulți clerici transilvăneni, cântarea bisericească a Bucureștiului și a Vechiului Regat – cu atât mai mult cea bizantină revitalizată –, cântare ce folosește și moduri cromatice, melisme și un timbru nazal, mai apropiat de cel grecesc, e considerată ca fiind influențată de cântarea turcească. Deosebirile muzicale sunt doar o parte din inventarul imaginar al trăsăturilor care îi disting pe ardeleni de cei din Vechiul Regat. Cei dintâi se consideră – și sunt de obicei considerați de către restul românilor – mai serioși, mai muncitori, mai cinstiți, mai raționali, mai chibzuiți, mai de încredere decât vecinii lor din sud, înclinați spre ușurătate, lene, câștig ușor și la limita legii, gâlcevi domestice și flecăreală. Altfel spus, ardelenii sunt mai europeni, mai „nemți", pe când valahii și moldovenii sunt orientali, balcanici, influențați de-a lungul istoriei de stăpânirea turcească și fanariotă grecească.

Locurile comune privind deosebirile dintre ardeleni și regățeni sunt reflectate și în trăsăturile pe care ardelenii le atribuie muzicilor lor bisericești. Astfel, preotul I., rugat să caracterizeze muzica cunțană și cea psaltică, afirmă că cea dintâi este lină, cu influențe populare, interpretată „mai doinit" (i.e. într-o manieră rubato), în vreme ce cea de-a doua este „scuturată", cu influențe grecești și turcești. Desigur, caracteristicile muzicale invocate sunt într-o anume măsură reale; ele reflectă însă și modul în care cel intervievat concepe diferențele dintre ardeleni și regățeni: primii, mai chibzuiți, cu o muzică lină, cei din urmă, mai agitați, după cum muzica le e scuturată. Cei dintâi, români adevărați – doina, gen muzical în ritm parlando-rubato și cu formă strofică elastică, a fost și este încă percepută ca imagine identitară pentru români[28] – cei din urmă, legați de Orient.

Viziunea părintelui I. este consonantă cu opiniile preotului Gheorghe Șoima – titularul cursului de muzică bisericească la Fa-

[28] Vezi și Speranța Rădulescu, *Peisaje muzicale în România secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2002, pp. 15-16.

cultatea de Teologie din Sibiu în perioada 1941-1976[29] – publicate în 1945[30]:

> Deosebirile pe cari, totuși, muzica bisericească ardeleană le prezintă față de cea psaltică, sunt datorite, în parte unei ușoare influențe culturale occidentale, dar mai ales influenței muzicii populare. […] Dar fără îndoială că nu muzica de joc și nici cea mai lumească va fi fost aceea care a influențat muzica bisericească, ci mai degrabă melodiile doinelor noastre. […] Dacă însă, cu aceste prilejuri, ne place să ne luăm la întrecere în a sublinia cât mai mult frumusețea doinelor românești și chiar specificul lor național (al unora), de ce când vine vorba de influența pe care au putut-o exercita, în Ardeal, asupra muzicii bisericești, să ne speriem atât de tare, și această influență să ni se pară atât de nefastă? Doar este vorba de fuzionarea și simbioza a două genuri de muzică despre cari, considerate în parte fiecare, totdeauna formulăm cele mai alese aprecieri[31].

Transilvănenii își definesc muzica cunțană raportând-o la cea psaltică, la fel cum identitatea ardeleană se definește prin opoziție cu cei din Vechiul Regat (opoziția dintre două regiuni geografice, opoziția periferiei cu centrul și, totodată, a europenilor față de orientali). Dar dincolo de această identitate muzicală regională, există și o identitate comună națională. Același Gheorghe Șoima afirma: „În fond, muzica bisericească de strană din Transilvania este iden-

---

[29] Vasile Grăjdian, „Oratoriul «Octoihul de la Sibiu» al pr. Gheorghe Șoima, un monument muzical al ortodoxiei transilvănene", în Vasile Grăjdian, Cornelia Grăjdian (eds), *Preotul Gheorghe Șoima (1911-1985). Scrieri de teologie și muzicologie*, Editura Universității „Lucian Blaga", Sibiu, 2010, p. 370.

[30] Retipărite în 2010: Gh. Șoima, „Funcțiunile muzicii liturgice", în *Preotul Gheorghe Șoima...*, pp. 125-171.

[31] Gh. Șoima, *Preotul Gheorghe Șoima...*, p. 163, 191. Se cuvine menționat că în regiunea Sibiului nu se întâlnesc doine (în sensul pe care-l dau etnomuzicologii acestui gen), ci doar cântece care se aseamănă cu doinele prin caracterul bogat melismatic și ritmul parlando-rubato.

tică cu cea psaltică a Vechiului Regat; cu unele excepții, glasurile bisericești pot fi reduse la aceleași scări muzicale și putem identifica aceleași cadențe". De asemenea, acesta arăta că muzicile bisericești contribuie la coeziunea grupurilor care le au în uz, în particular a națiunii, și că diferențele minore între cântarea psaltică și cea cunțană contribuie la identitatea comună, națională:

> o muzică bisericească, uniformă în toate ținuturile românești, ar fi un factor de și mai strânsă închegare națională și creștină. Dar se cade să recunoaștem cu toții, că actualele deosebiri ale muzicii bisericești din diferitele provincii române nu sunt, nici pe departe, atât de mari și de așa natură, încât să pericliteze unitatea națională și religioasă a Românilor[32].

Identitatea națională și cea regională se întâmplă să fie în concurență. Preotul D. își amintește un parastas la care a luat parte și mitropolitul Sibiului. În momentul în care preotul a început să cânte un irmos, varianta psaltică, mitropolitul l-a oprit, spunându-i să le cânte pe cele „ale noastre", adică cunțane. Peste câțiva ani, într-o situație asemănătoare, preotul a început același irmos în varianta cunțană. De data aceasta mitropolitul l-a oprit spunându-i să îl cânte în varianta psaltică. Așadar, mitropolitul se regăsea în ambele tipuri de cântare (personal, sau ca ierarh al Sibiului), oricare vor fi fost motivele comportamentului său schimbător. E posibil ca contextul (persoana decedată, cei prezenți la slujbă, directivele de la București etc.) să-l fi determinat să aleagă o cântare în locul celeilalte, accentuând – pe rând – una din identități în detrimentul celeilalte. Totuși cea prevalentă pare să fi fost cea regională, cântările cunțane fiind numite „ale noastre". Și alt ierarh, Andrei, fost episcop la Alba Iulia și actual mitropolit al Clujului, cunoscut pentru preferința pentru muzica cunțană, îndemna cântăreții să lase deoparte psaltica și să zică „cântările noastre".

Există cântăreți care cred că muzica bizantină este prin excelență cântarea bisericească a ortodocșilor și că aceas-

---

[32] Gh. Şoima, *Preotul Gheorghe Șoima...*, p. 163.

ta ar trebui interpretată în Transilvania în locul celei cunțane. Pentru aceștia identitatea ortodoxă este mai importantă decât cea regională sau națională: suntem ortodocși, prin urmare trebuie să cântăm muzica Bizanțului. Această viziune nu este împărtășită însă de toți adepții cântării bizantine. De pildă, părintele S., călugăr la o mănăstire din județul Alba, consideră că alegerea muzicii bisericești este o chestiune personală: fiecare e liber să aleagă ce muzică îi place, fiecare e liber să meargă la o biserică la care îi place cum se cântă. Alegerea sa personală este cântarea bizantină, dar motivul nu este unul legat de afișarea identității religioase, ci mai degrabă unul funcțional; cântarea este legată de rugăciune, iar experiența sa îi arată că psaltica este mai potrivită pentru rugăciune: „După ce am gustat psaltica nu mă mai pot întoarce la celelalte [i.e. corală sau cunțană]". De asemenea, pentru părintele S., criteriul identității teritoriale nu trebuie să primeze în alegerea muzicii: „Unii zic că așa e la noi tradiția [să se cânte cunțană]. Dar tradiție a fost și să fie greco-catolici. Să ne întoarcem atunci la greco-catolici doar pentru că așa era tradiția?"

Opoziția ortodocși vs. greco-catolici există în imaginarul ortodocșilor transilvăneni, dar pare mai puțin prezentă în planul muzical. Dacă preoții califică uneori anumite comportamente ori arhitectura sau pictura bisericii drept greco-catolice, nu același lucru îl fac și cu muzica de tip Blaj. În schimb, cântarea de tip Blaj poate deveni un marker pentru identitatea de vârstă și de educație. Cântăreții tineri din zonele foste greco-catolice învață la școală muzica cunțană. Apoi, revenind în satul natal, remarcă diferențele dintre muzica învățată de ei și cea cântată de cantorul local. Muzica pe care o cântă tinerii îi ajută să se definească în raport cu ceilalți: muzica lor, cunțana, e muzica celor educați, care au învățat la seminar sau facultate. Dimpotrivă, în ochii lor, Blaj este muzica vârstnicilor și muzica celor cu știință mai puțină.

Mai puțin așteptată, poate, este prezența identității europene. L-am întrebat pe N., cantor într-un sat de lângă Alba Iulia, dacă ar cânta psaltică la el în biserică. Mi-a răspuns că, după cum vede el lucrurile, viitorul este al muzicii psaltice. Tendința generală în socie-

tatea noastră actuală, mi-a explicat N., este de integrare. La fel cum țările Europei au format Uniunea Europeană și se șterg diferențele dintre ele, tot astfel se întâmplă cu muzica bisericească. Va fi o muzică pentru toată țara și aceasta nu poate fi decât psaltica. Mai mult, pasul următor va fi să fie aceeași muzică pentru toate țările ortodoxe din Europa (inclusiv Rusia). Uniunea Europeană nu este pentru N. doar un exemplu pentru a ilustra comparația cu muzica bisericească. Este un teritoriu în care el trăiește și pe care îl vede devenind mai important pentru el decât România sau satul în care locuiește. Iar psaltica nu este doar echivalentul muzical al Uniunii Europene, ci este, în viziunea sa, viitoarea muzică bisericească a ortodocșilor din Europa. Afirmând că îi place psaltica și că aceasta va fi muzica viitorului, N. își exprimă identitatea europeană și încrederea în viitorul Uniunii.

Am arătat până aici cum diverse muzici exprimă diverse identități – teritoriale, de vârstă etc. – și cum identitățile muzicale se construiesc prin raportarea muzicii grupului la muzica celuilalt. Voi investiga mai jos alte probleme referitoare la legătura dintre identitatea de grup și muzica bisericească ortodoxă din Transilvania. Pricesnele și colindele sunt considerate de către ardeleni ca nelegate de vreo identitate regională, ele pot fi cântate de oricine, de oriunde. Totuși, pricesnele pot exprima prin versuri o anume identitate locală. De pildă, în pricesnele cântate în pelerinajul la Mănăstirea Nicula, locul mănăstirii este precizat clar: „La Nicula colo-n deal / În frumosul nostru-Ardeal / În mijlocul codrului / Șade Maica Domnului" sau: „Între noi te-ai așezat / La Nicula-n loc curat / Și-ai venit într-o pădure / Și ți-ai făcut mănăstire / Sus în dealul Niculii / La marginea pădurii". Cântând priceasna pe drum, membrii grupului de pelerini își exprimă apartenența față de mănăstirea Nicula, de care se simt legați și la care revin periodic. În opinia mea, există o identitate locală religioasă, generată de mănăstirea importantă în raza căreia cineva locuiește (în cazul de față, Nicula), iar aceasta poate fi exprimată uneori prin muzică[33]. Alături

[33] Desigur, apartenența la o mănăstire nu se face după criterii strict geografice, ci, ca și în situația apartenenței la alte tipuri de grupuri, este în bună măsură

de această identitate, prima priceasnă citată exprimă și o identitate mai largă, transilvăneană („frumosul nostru-Ardeal").

În urmă cu câțiva ani, când mass-media nu pătrunsese încă peste tot, pelerinii din satul Derșida căutau să învețe și să aducă acasă o priceasnă din fiecare pelerinaj. Dacă le plăcea o priceasnă pe care o ascultaseră la mănăstire, îl rugau pe cântăreț să o cânte din nou pentru a-i învăța melodia, și îi scriau versurile. La întoarcerea acasă, transmiteau cântarea cantorului din sat, care avea să o cânte în următoarea duminică la Liturghie. Astfel întreg satul lua parte, în chip simbolic, la pelerinaj și devenea părtaș la experiența pelerinilor. Priceasna însemna un mod de a strânge satul, un element al identității religioase locale și regionale.

Colindele pot arunca o lumină diferită asupra problemei identității, dincolo de aspectele comune pe care le împărtășesc cu cântările obișnuite. În a doua zi de Crăciun a anului 2012, imediat după Dumnezeiasca Liturghie, în fiecare din cele două biserici ortodoxe din centrul orașului Ocna Mureș a avut loc un concert de colinde. Într-una dintre biserici, concertul a fost susținut de un cor al profesorilor din oraș, condus de o dirijoare maghiară, de confesiune reformată. Repertoriul a cuprins piese tonale apusene, dar și un cântec evreiesc. Concertul a făcut trimitere către o identitate mai largă, creștină fără deosebire de confesiune, fapt afirmat explicit de către preotul paroh în prezentarea concertului. Totodată, concertul făcea apel la identitatea urbană multietnică a orașului: români și maghiari din Ocna Mureș erau împreună pentru a celebra Nașterea Domnului.

În cealaltă biserică, concertul a fost dat de către o asociație studențească ortodoxă, grupată în jurul unui părinte de la mănăstirea Oașa din județul Alba. Studenții proveneau din mai multe centre universitare din vestul țării (între ele, Cluj și Timișoara) și erau

și o alegere voluntară. De pildă, pelerinii din satul Derșida plecau o parte spre mănăstirea Nicula, iar altă parte spre mănăstirea Rohia (jud. Maramureș), parcurgând împreună cam o treime de drum. Apartenența la un grup era păstrată de-a lungul anilor.

originari din diferite zone ale României și Republicii Moldova. Corul urma să meargă în câteva orașe transilvănene, să cânte la biserică după slujbă, apoi să se împartă în grupuri mai mici care să colinde prin oraș. Repertoriul concertului era diferit de cel din prima biserică: majoritatea colindelor erau cele popularizate în anii 1990 de către Asociația Studenților Creștini Ortodocși din România, preluate din volumul lui George Breazul[34], la care se adăugau alte câteva colinde, între care cel mai cunoscut era cel bizantin *Anarchos Theos* (tradus în românește de Sabin Preda: *Cel făr-de-nceput*)[35]. Muzica era interpretată pe o singură voce, acompaniată eventual de isonul împrumutat din cântarea psaltică. Mulți dintre coriști erau îmbrăcați în port popular; ca și colindele, îmbrăcămintea era din diferite zone ale țării. Identitatea exhibată de către acest cor – atât ca atitudine, ca îmbrăcăminte, cât și ca muzică – era una națională, cu rădăcini în naționalismul primei jumătăți a secolului XX. Prin urmare, pricesnele și colindele, deși nu sunt legate strict de un anume grup și pot fi executate în orice comunitate, mărturisesc despre identitatea (identitățile) celor care le aleg pentru a fi cântate și a celor în a căror biserică sunt cântate.

Nu în ultimul rând, identitatea de grup este construită și cu ajutorul cântării în comun. În multe locuri, la Dumnezeiasca Liturghie, credincioșii cântă împreună cu cantorul și/sau corul. Așa cum am arătat mai sus, de multe ori ei nu cunosc cum se cântă în alte părți și nu folosesc deci muzica bisericească ca element identitar definitoriu în raport cu alte comunități. În schimb, ea devine un element identitar în momentul în care cineva încearcă să o schimbe. De pildă, în satul H. din nordul Transilvaniei, preotul nou sosit încearcă să înlocuiască muzica îndătinată la liturghie – pe care comunitatea o învățase oral și o cânta cu plăcere – cu cea pe care

---

[34] George Breazul, *Colinde*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1993.

[35] Piesa a fost înregistrată pe mai multe CD-uri de diverse coruri. Probabil prima înregistrare este cea a Grupului Stavropoleos: Grupul Psaltic Stavropoleos, *Colinde vechi și Cîntări la Crăciun și Bobotează*, Parohia Stavropoleos, 2004.

o învățase la facultate. Cântărețul s-a supus dorinței preotului, dar oamenii obișnuiți au privit cu neplăcere situația, pentru că piesele noi erau necunoscute, le era dificil să le memoreze repede și le-au perceput ca străine. În acest caz, muzica nouă nu trimite către o altă identitate clară, nu este muzica celuilalt[36], ci pur și simplu altă muzică. În schimb, ea permite evidențierea faptului că muzica veche cântată de comunitate are rol identitar și consolidează legătura dintre membrii acesteia.

[36] Muzica nouă ar putea fi considerată „a preotului", dar preotul este de-al locului, iar satul nu îl percepe ca pe un outsider.

Muzică, ritual și comunitate în cadrul pelerinajelor ortodoxe din România

Mirel Bănică

More than 20 years after the fall of the Communist regime, we are witnessing the unprecedented development of religious pilgrimage in Romania, a country where, according to the latest census, 84% of the population self-identifies as Orthodox Christian. Apart from the pilgrimages to well-known destinations (Jerusalem, Rome, etc.) organized by the Romanian Patriarchy's Pilgrimage Bureau, a separate category is the improvised, hybrid pilgrimages, both religious and touristic, organized by individuals using hired minibuses. This paper offers an ethnographic description of a pilgrimage. The focus is on the relationship between music, ritual, the sacred space of the pilgrimage and the public space. Music is used as a barrier and immaterial border to the ritual space, while in its interior it is better suited for the emotional control and the proper management of pilgrims. The analysis of pilgrimages points to new forms of blending of music and ritual, outside established institutional frameworks, as well as to changing notions of pilgrimage, movement, religious practice and piety.

Keywords: *Music, ritual, pilgrimage, Orthodox Church, Romania, Orthodox monasticism, sacred space, communitas.*

Pelerinajele din toată lumea sunt pline de muzică și de sunete muzicale. Nici pelerinajele din cadrul ortodoxiei românești nu fac excepție de la regulă. Pelerinii cântă în rând. Se cântă pricesne la Prislop, Suceava sau Nicula. Vânzătorii de CD-uri cu muzică religioasă au obiceiul de a face reclamă albumelor de vânzare, efectuând audiții publice cu ajutorul unor sisteme audio improvizate. Cerșetorii cântă și ei uneori. Povestesc suferința și durerea, sau îngână cu voce joasă un fel de cântări para-religioase, cu scopul de a provoca mila publică. Dar cel mai mult cântă Biserica și slujitorii săi, iar muzica aceasta „oficială", liturgică se revarsă din zeci de difuzoare suspendate de-a lungul rândului de așteptare și în perimetrul

general al pelerinajului. De ce mi s-a părut important să studiez rolul muzicii într-un pelerinaj? Din mai multe motive, pe care voi căuta să le ordonez în ordinea importanţei. Din punctul de vedere al antropologiei pelerinajului, sunetul nu poate fi neglijat, deoarece face parte integrantă din experienţa „afectivă" a Ortodoxiei, fiind generator de emoţie și sens pentru pelerini. Muzica este o parte esenţială a tuturor religiilor, fiind în legătură cu creaţia și menţinerea acelui sentiment atât de special de „comuniune" (*communitas*), esenţa unui ritual religios de acest tip. În viziunea lui Victor Turner, *communitas* este de fapt o întâlnire directă între indivizi egali în drepturi, care se întâmplă în timpul proceselor rituale. Indivizii își recunosc mutual identitatea dobândită temporar în timpul desfășurării ritualului.

Prin studiul unor cântări precum pricesnele se poate verifica vivacitatea unor forme de religie populară, dar și continuitatea și schimbarea din societate. În fine, cel mai important aspect este relaţia dintre muzică, spaţiul sacru al pelerinajului și spaţiul public. Muzica servește ca barieră și frontieră imaterială a spaţiului ritual, iar în interiorul acestuia permite un mai bun control emoţional și de gestiune a grupurilor de pelerini.

Pricesnele. În luna iunie 2013, revista satirică „Caţavencii" publica o caricatură de Ion Barbu, reprezentând un preot masiv, bărbos, cu potcapul pe cap și un teanc de manuscrise (sugerat) muzicale sub braţ. Preotul se adresează unui grup de femei în vârstă, cu basmale înnodate sub bărbie, care-l ascultă cu atenţie și-l sorb din priviri. Preotul le spune, consultându-și atent ceasul de mână: „Fetelor, sâmbătă la vecernie tragem un karaoke cu pricesne". Dincolo de umorul coroziv al scenei (Ion Barbu având, de altfel, o lungă serie de astfel de desene de presă dedicate moaștelor, pelerinajelor, moravurilor preoţilor – pe scurt, un fin observator al faptului religios) putem percepe faptul că *pricesnele* (din slavonul *pricestanie* – Sfânta Împărtășanie, părţi din ea) fac parte din identitatea muzicală a grupurilor de pelerini. Ele sunt interpretate mai ales de femei în

vârstă, fiind un marker identitar puternic al pelerinului în spaţiul public mediatic.

Ce sunt de fapt pricesnele? În ce împrejurări le-am auzit pe teren? Iată o posibilă definiţie: pricesnele sunt cântări „para-liturgice", acceptate tacit de către Biserică, ce marchează „spaţii goale" din liturghie. De altfel, Dicţionarul Limbii Române (D.L.R.) editat de Academia Română, ediţia 2010, indică „*Priceasnă*: cântare executată în bisericile ortodoxe la slujba liturghiei în timp ce se împărtășește preotul sau un credincios de vază". Ele sunt interpretate foarte des în cadrul pelerinajelor, mai ales în cadrul spaţiului transilvănean sau cu influenţă central-europeană (cum este cazul pelerinajului de la Nicula sau de la Suceava, de pildă). Am auzit pricesne și la București, dar era vorba mai degrabă de un gest individual, izolat. Pentru cei care cântă pricesne, *textul* are o importanță mai mare decât muzica. La marele pelerinaj de la Nicula, din 15 august, se face schimb de pricesne între pelerini. În opinia lui Costin Moisil, etnomuzicolog și cercetător la Muzeul Țăranului Român din București, schimbul de pricesne ar fi una dintre trăsăturile specifice pelerinajului de la Nicula. Adesea, pelerinii poartă cu ei caiete simple, școlărești, conţinând pricesne scrise de mână, schimbând texte între ei. Eu însumi am primit la Mănăstirea Prislop o foaie de hârtie format A4 cu pricesne scrise de mână, dedicate Părintelui Arsenie Boca, un fel de răsplată de la un grup de pelerini pe care l-am transportat cu mașina de la mănăstire în orașul Haţeg. Pricesnele constituie din acest punct de vedere un factor identitar și identificator intraconfesional ortodox, dar cu o certă ereditate greco-catolică.

Muzica este un instrument eficace de construcţie a comunităţii pelerine, pentru că atinge emoţia participanţilor, reușind să o articuleze într-un tot unitar – jocul muzical al clopotelor, de exemplu. După cum remarcă antropologul francez David Le Breton,

> emoţia nu este o substanţă, o entitate descriptibilă, ci mai degrabă o tonalitate afectivă care se extinde asupra ansamblului comportamentului, forme sociale de cunoaștere ce

> alimentează stări afective mai mult sau mai puţin identificabile spontan de către oameni aparţinând aceluiași grup.

Cum s-ar putea „lega" mai eficient un număr atât de mare de oameni, risipiţi pe un perimetru atât de mare, dacă nu cu ajutorul muzicii? Pentru antropologul francez Rouget Gilbert, muzica nu a fost niciodată un „ingredient secundar" în ritualurile umanităţii. Din contră, ea este acţiune în stare pură, având ca funcţiune organizarea și „managementul" vieţii afective. De ce? Pentru că spre deosebire de alte componente ale ritualului, ea nu are nevoie de cuvinte pentru a fi eficace în acţiunea sa.

Autorităţile care organizează pelerinajele cred că au înţeles din prima clipă acest lucru, de când au montat difuzoarele de pe stâlpi, difuzând nonstop slujba și alte cântări religioase înregistrate; fluidităţii masei pelerine i se opune sunetul care leagă și consolidează, dând naștere la noi și expresive forme de *communitas*, în sensul în care Victor Turner construiește teoriile sale dedicate ritualităţii.

Muzica se descoperă în universul popular al „sacrului materializat", în aceeași categorie cu celelalte simţuri utilizate în construcţia oricărui act religios fundamental: vederea, atingerea, mirosul și gustul. Auzul are proprietatea de a „înscrie extraordinarul religios și de a-l converti în hrana senzorială a religiilor populare, dând naștere în unele cazuri unei culturi interne a pelerinajului" (sau a altor ritualuri) care nu coincide întotdeauna cu cea a Bisericii oficiale.

Etnologul britanic Tia de Nora pornește de la ideea că muzica de fundal, care se aude acum tot timpul în spaţiul public (magazine, săli de sport, clădiri guvernamentale), este un ingredient eficace în producerea și instaurarea unei anumite senzaţii de „ordine" spaţio-temporală în perimetrul în care este difuzată. Exact la fel se petrec lucrurile și în cazul pelerinajelor. De altfel, marea majoritate a pelerinilor cu care am stat de vorbă cu privire la muzica religioasă „ambientală" o percepeau ca pe un mijloc de concentrare, o unealtă eficientă în a induce stări subiective și cognitive profunde, legate de imaginea pe care și-o creau ei înșiși despre pelerinaj, „locul îmbunătăţit" prin definiţie. Tia de Nora atrage atenţia asupra faptului că

în spațiile publice muzica este mai mult decât un „inhibitor" pentru anumite moduri de acțiune cauzate de stres și de oboseală, fiind vorba de „un dispozitiv de construcție și organizare corporală, contribuind la procesul autodidact de construcție a sinelui". Am putut verifica pe teren afirmația autorului, în discuțiile cu jandarmii. În mai multe reprize ei au afirmat că muzica religioasă îi calmează pe oameni, sarcina lor fiind mult mai dificilă în absența acesteia. Muzica reprezintă deci un adevărat „operator ritual", particpând atât la construcția propriu-zisă a acestuia, cât și la marcarea simbolică a spațiului în care el se desfășoară.

Muzica cu caracter religios difuzată în cadrul pelerinajelor constituie deci și un instrument de control și de gestiune emoțională a grupurilor. Rămâne de văzut în ce măsură „spațiul sonor" desenat de către ansamblul surselor muzicale dintr-un pelerinaj contribuie la delimitarea dintre spațiul (locul) pelerinajului și spațiul public al orașului din jur. Ca o primă observație, muzica ce răsună în perimetrul pelerin are capacitatea de a furniza „indicații contextuale", delimitând spațiul, sugerându-le pelerinilor și trecătorilor ocazionali „atenție, ați ajuns într-un loc de pelerinaj!". Chiar dacă pelerinul nu poate (încă) vedea racla sau rândul de așteptare, mărcile specifice ale procesului, el poate auzi deja muzica, care stabilește astfel o relație fizică și metafizică cu împrejurimile locului exact în care este amplasată aceasta.

Pentru orice pelerinaj este greu de stabilit un consens de reprezentare și de delimitare spațială, ținând seama de multitudinea de reprezentări și de controverse. Atunci când are loc într-un spațiu complet desacralizat, așa cum este cel al orașului, pelerinajul se transformă în ochii celor care nu participă efectiv la ritual într-un simbol al înfruntării dintre gândirea religioasă și un tip de gândire rațională, tipică omului modern al marilor aglomerări urbane. În acest caz, muzica constituie unul dintre elementele ce explică perenitatea unui loc de pelerinaj, prin capacitatea sa de a menține „încărcătura sacră", tensiunea spirituală specifică. Muzica unifică, dă naștere sentimentului de comunitate, devenind un fel de „ecran

de protecţie" împotriva agresiunii urbane din jur. Se ridică deci în acest context întrebarea dacă „muzica" nu poate avea același statut ca și „sacrul" în sociologia durkeheimiană: emblemă și limită a grupului, fiecare dintre membrii acestuia resimţind o parte din apartenenţă *via* cântărilor rituale, imnurilor religioase etc. Pe teren (*fieldwork*) am putut verifica această informaţie. Catedrala Catolică din Iași, cu hramul „Adormirea Maicii Domnului", se găsește în imediata apropiere a perimetrului de desfășurare a marelui pelerinaj ortodox dedicat Sfintei Parascheva (10-16 octombrie). Catolicii își menţineau și proclamau identitatea în timpul acelor zile foarte speciale și cu ajutorul muzicii religioase. Difuzoarele din curtea și de pe pereţii acesteia difuzau constant muzică liturgică specifică confesiunii catolice.

Care este efectul muzicii asupra *corpului* și *gestului* pelerin? Între anii 1930-1940, odată cu dezvoltarea tehnologiei radio și audio, în bisericile creștine europene a avut loc o întreagă polemică cu privire la utilizarea difuzoarelor, a sonorizării artificiale în cadrul ceremoniilor religioase. În cele din urmă, muzica religioasă și slujba transmisă prin mijloace de amplificare electroacustică a fost acceptată, Biserica argumentând că ceremonia religioasă în sine este mai importantă. Difuzorul a devenit astfel un *mijloc de putere*, muzica „oficială" a Bisericii impunându-se în faţa dialogului improvizat al pelerinilor, zgomotelor naturii etc. În cazul pelerinajelor populare din Portugalia (*arrail*) studiate de Pierre Sanchis, nu foarte îndepărtate ca morfologie și manifestare a religiei populare de unele sărbători de la noi (Mănăstirea Nicula), efectele secundare ale introducerii difuzoarelor au avut în timp urmări neprevăzute: celelalte „voci" din pelerinaj s-au stins, corurile spontane rurale au tăcut, muzica și dansurile populare din marginile locului de pelerinaj, specifice Portugaliei, au dispărut. Difuzorul anihilează deci spontaneitatea pelerinajelor populare, dar „disciplinează" global nu doar pelerinajul, ci și corpul fizic al pelerinilor – Tia de Nora vorbește de „coregrafia banală", mecanică a corpurilor supuse unui ambient muzical persistent și bine definit. Muzica are deci legătură

cu formele de energie naturală, cu cinetica mișcării, iar corpurile umane care ajung să-și însușească anumiți parametri muzicali execută mișcări specifice, comune, tempo-ul muzicii și stilul muzical având un rol hotărâtor în crearea stărilor emoționale. Fără a dori un răspuns definitiv asupra influenței stilului de interpretare, nu pot însă să nu observ diferența enormă dintre muzica psaltică hotărâtă, cu accente de „războinici bizantini", a grupului *Tronos* al Patriarhiei Române, difuzată în timpul pelerinajului din 27 octombrie, Sfântul Dimitrie cel Nou, și cea lentă, dulceagă, interpretată de protopsaltul Petru Moise (isonul fiind ținut de o orgă electronică) care se aude în perimetrul Bisericii Sfântul Gheorghe Nou în luna decembrie, de Sf. Nicolae.

Rămâne de văzut pe viitor, în cadrul unei cercetări mai amănunțite, cum diferențele de nuanță și stil influențează gestul pelerin, contribuind la confortul spiritual și crearea unei comunități specifice pelerinajului, acest fenoment religios total, în continuă schimbare și adaptare.

Acesta nu este un volum de muzicologie în sensul strict, nici unul exclusiv *teologic*, sau *practic*. El este, dimpotrivă, o *reflexie teologic-filozofic-estetică* asupra unui fenomen uman și asupra dimensiunilor lui. Pentru autorii acestui volum, muzica face audibil inefabilul pentru că depășește limitele, pentru că atinge ființa umană în totalitatea ei: corporalitate, psihic, intelect. Chiar mai mult, s-ar putea spune că transcendentul este intrinsec muzicii. Ea transportă ceva dincolo de simțuri, este o experiență absolut *străină*, cum ar spune filozoful german Bernhard Waldenfels. Volumul de față este o întâlnire interculturală dintre autori, lumi și tradiții creștine diferite, inițiată prin colaborarea editorilor. Întâlnirea aceasta se datorează legăturilor posibile și deja existente între Est și Vest, între artă și teologie, între abordările practice și cele teoretice. Autorii vin din culturi și zone geografice diferite ale României, din Austria, Spania, Ucraina și Australia, precum și din biserici și domenii diverse: teologie, muzică, Performance Art.

Editorii

Autori:

Jordi-Agustí Piqué i Collado
Alexandru-Marius Crișan
Livia Teodorescu-Ciocănea
Dan Alexandru Streza
Joel Crotty
Teresa Leonhard
Andrew Mellas
Daria Morozova
George Diaconu
Aurel Muraru
Gerhild Rudolf
Costin Moisil
Ursula Philippi
Rudolf Pacik
Mirel Bănică

ISBN 978-606-8680-95-8
ISBN 978-606-37-0647-9